U d'/ of Ottawa
39003002395407

L
4A
34

UNIVERSITAS
O. M. I.
OTTAWIENSIS

CONFÉRENCES

FAITES AUX

MATINÉES CLASSIQUES

DU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

II

VERSAILLES
IMPRIMERIE CERF ET FILS
RUE DUPLESSIS, 59

CONFÉRENCES

FAITES AUX

MATINÉES CLASSIQUES

DU

THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

MM. Henri Chantavoine, Jules Lemaître, Francisque Sarcey, Lintilhac, Albert Chabrier, H. de Lapommeraye, René Doumic

---

Préface de M. Henri CHANTAVOINE

OUVRAGE HONORÉ DE TROIS SOUSCRIPTIONS

DE

M. LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

II

Le Mariage de Figaro — Théodore, vierge et martyre
Mithridate — Shylock ou le Marchand de Venise — Le Misanthrope
Le Légataire universel — Egmont — Tartuffe

PARIS

A. CRÉMIEUX & H. CHATEAU, 11, RUE DU CARDINAL-LEMOINE

RÉDACTION DU *Journal des Elèves de Lettres*

1890

ANNEXE DE LA BIBLIOTHÈQUE
uOttawa
LIBRARY ANNEX

Universitas
uOttawa
LIBRARY ANNEX
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

PN
1731
.C6
#2
1890

PRÉFACE

LE TRUC ET LE TRAC

On trouvera dans ce volume la plupart des conférences qui ont été données cette année-ci, à l'Odéon, depuis l'ouverture de la saison théâtrale. Je n'éprouve aucun embarras — ni aucun chagrin — à penser et à dire du bien de mes confrères. Si le public met à lire leurs conférences un peu de l'aimable empressement qu'il a bien voulu mettre à les écouter, je puis garantir à ce petit volume un joli succès.

Il est plus facile de faire une préface qu'une conférence. Une conférence — j'entends une conférence sur une pièce de théâtre, avant la représentation — ce n'est pourtant pas la mer

à boire. On est excité et soutenu par tant de choses! Et d'abord le public, le bon public, est presque toujours bien disposé ; il a payé sa place de grand cœur et il ne demande que d'en avoir à peu près pour son argent ; il est venu là en curieux qui n'attend pas et n'exige pas de vous une merveille. S'il n'éprouve pas un désappointement trop vif, si vous parlez assez haut et assez bien, si vous exprimez des idées claires en termes justes, si vous avez de l'esprit, de temps en temps, si vous ne semblez pas convaincu que vous êtes un homme de génie et que vos auditeurs sont des bourgeois, bref, si vous tenez plus à être intelligible qu'à être incompris, le public vous récompense de votre simplicité par sa sympathie, et il est content.

Et puis vous avez des amis dans la salle ou plutôt toute la salle vous est amie, en exceptant, par ci par là, quelques camarades. Une fois assis, ne craignez rien : regardez votre auditoire comme il vous regarde, avec des yeux francs. Cherchez et trouvez devant vous une figure vraiment cordiale et aimable à laquelle vous pouvez vous adresser en toute assurance. Ne vous démenez pas pour faire croire à l'inspiration ; ne

vous échauffez pas pour faire croire à un pétillement. Mettez tout le monde à son aise par votre aisance : on vous écoutera.

Je n'ai pas la prétention de tracer ici le portrait du conférencier idéal. Le conférencier idéal, je le crains, n'existe pas ou il n'existe que dans l'imagination des personnes romanesques qui passeront leur vie à l'espérer. Il suffit d'être agréable et d'être utile pour être un conférencier applaudi. Chacun a ses qualités — et ses défauts, — qui, parfois, ne plaisent pas moins que ses qualités. Mais deux écueils sont à éviter, en matière de conférences, le *truc* et le *trac* et c'est justement ce dont je voudrais m'entretenir un peu avec vous.

Le *truc* est un grand ennemi du succès parce qu'il cherche à le contraindre au lieu de le mériter. Si j'avais un conseil à donner aux conférenciers de l'avenir, et même du présent, je leur dirais, avant tout : soyez simples. Vous connaissez ces deux vers de Boileau, que je ne vous cite pas comme sublimes, mais comme sensés, ce qui n'est pas rien :

Chacun pris dans son air est agréable en soi ;
Ce n'est que l'air d'autrui qui peut déplaire en moi.

L'essentiel, dans une conférence comme partout, est d'être soi-même ; c'est d'avoir une nature, quelle qu'elle soit, et de la garder. Ou le public ne vous connaît pas, ce qui est le cas neuf fois sur dix, sans vanité, et il a du plaisir à faire votre connaissance ; il se dit : « Voilà un Monsieur en habit noir qui a l'air d'être comme chez lui et ne me trompe pas ; approchons-nous. » Ou il vous connaît déjà, et il vous reconnaît. Dans les deux cas, il vous sait gré de vous présenter à lui tel que vous êtes. Dès vos premières paroles, dès vos premiers gestes, il a trouvé en vous cet abandon que rien ne remplace et cette sincérité que rien ne vaut. Il n'est pas insensible, croyez-le, à la confiance que vous paraissez avoir en lui, et aux égards que vous avez pour lui, il vous adopte et il vous encourage immédiatement.

Mais ne lui jetez pas de poudre aux yeux : vous vous éblouiriez vous-même, sans l'aveugler. Ne brutalisez pas son attention par une autorité qui veut être impérieuse et qui lui semblera tyrannique : vous risqueriez d'offusquer son indépendance et de vous nuire en croyant vous imposer. Le public n'aime pas beaucoup les gestes

coupants, ni les voix tranchantes, et il a raison. Les gestes coupants ne coupent bien souvent que le vide ; les voix tranchantes sont presque toujours des voix de tranche-montagne, et rien de plus. Il y a deux manières d'être impérieux et despotique : les voici. Tantôt, quand on va exprimer une vérité banale, un axiome, 2 et 2 font 4, par exemple, on se recueille, ou on a l'air de se recueillir, avant de frapper ce grand coup, et on prévient le public, déjà surpris par tant de solennité, qu'on craint de l'étonner par son audace. On l'étonne quelquefois, en effet ; on lui semble magistral, parce qu'il est naïf ; on étourdit et on escamote ainsi son admiration. Tantôt, en revanche, quand on va lancer un paradoxe et qu'on veut le faire accepter sans protestation, on prend un air ingénu et insinuant ; on dit tout doucement, tout gentiment, au public qu'on n'effarouchera personne en avançant que 2 et 2 font 5, car 2 et 2 font 4, c'est de la vieille arithmétique, de la très vieille, et on a changé tout cela depuis quelque temps, comme chacun sait. Cela aussi peut être accepté du public, lorsque son étonnement l'emporte sur sa réflexion ; mais on se venge après, quand la raison revient ; on

s'en veut et on en veut au conférencier de cette illusion crédule, qui ne dure pas.

Voilà pour les autoritaires : voici pour les précieux et les délicats qui cherchent en tout le « fin du fin », le mystère, l'énigme, et auxquels l'obscurité elle-même, une obscurité savante et distinguée, ne déplait pas. Ce *truc* de la distinction n'est pas mauvais, lui non plus, quand il réussit, mais il réussit rarement, vous devinez les causes de cet insuccès et j'ai à peine besoin de vous les dire. Il n'est pas bon de couper des cheveux en quatre et à plus forte raison en dix devant un public de théâtre. Le conférencier est sur la scène, le public est dans la salle, et un cheveu ne se voit pas de loin ; une lorgnette n'est pas un microscope, ne l'oublions pas. Le public vous suit un moment ou il essaie de vous suivre dans vos discussions subtiles et vos raisonnements alambiqués ; il vous trouve, peu à peu, ténu, très ténu. Trop délié pour ses pauvres yeux, très fin sans doute mais jusqu'à devenir imperceptible, il perd le fil de vos idées que vous-même peut-être vous éprouvez quelque peine à démêler et que vous vous efforcez d'amincir encore ; il ne se reconnaît plus dans le laby-

rinthe où vous l'égarez ; il s'ennuie vaguement, il bâille, il s'assoupit, il s'endort, quelques-uns ronflent ; réveillez-vous à ce ronflement et changez de *truc*, si vous le pouvez : il ne s'agit pas d'être subtil et quintessencié, mais d'être entendu.

Ne cherchez pas non plus à être spirituel, soyez-le. Mais comment ? Rien n'est plus simple : on est toujours spirituel quand on ne s'évertue pas à faire de l'esprit.

L'esprit qu'on veut avoir gâte celui qu'on a.....
Qui court après l'esprit attrape la sottise.....

vous attraperiez donc la sottise et vous n'attraperiez pas le public, qui n'est pas tant sot ; méfiez-vous. Vous vous rappelez ce portrait du bel-esprit dans le *Misanthrope :*

PHILINTE.

On fait assez de cas de son oncle Damis :
Qu'en dites-vous, Madame ?

CÉLIMÈNE.

Il est de mes amis.

PHILINTE.

Je le trouve honnête homme et d'un air assez sage.

CÉLIMÈNE.

Oui, mais il veut avoir trop d'esprit, dont j'enrage.
Il est guindé sans cesse ; et, dans tous ses propos,
On voit qu'il se travaille à dire de bons mots.

Les bons mots ou les mots ne se préméditent pas, ils s'improvisent ; c'est un *truc* puéril et dangereux que d'arriver devant le public avec une provision d'esprit et des « traits » essayés à l'avance dans le silence du cabinet. Pour un qui réussit, quand il est bien lancé et bien placé, il y en a vingt qui ne portent pas. Le public n'est ni dupe, ni complice ; vous pensiez le laisser ébloui, vous le trouvez et vous le laissez indifférent : vous aviez voulu, vous aviez espéré lui tirer brillamment un beau feu d'artifice ; mais votre poudre s'est mouillée pendant le court et terrible passage de la coulisse à la scène, et votre illumination a raté. Tant pis pour vous.

Le meilleur *truc* est donc de n'en pas avoir, et celui-là est à la portée de tout le monde, oui, de tout le monde, de vous et de moi, de quiconque a quelque chose à dire et le dit, sans vouloir produire d'effet, très naturellement. Le principal est d'avoir une idée et des idées, j'entends une idée maîtresse qui donne à la confé-

rence son unité, et les idées secondaires et accessoires qui doivent en découler et s'en déduire en bonne logique ; de ne pas remplacer les idées par des mots, car la conférence deviendrait un bavardage et il n'y a rien de plus vide ; de ne pas y suppléer non plus par des gestes, car elle deviendrait une pantomime, et il n'y a rien de plus fatigant. Le public demande par dessus tout à être intéressé et à être instruit. Vous l'intéresserez, soyez-en sûrs, en lui prouvant que vous vous êtes intéressé vous-même au sujet que vous abordez devant lui, que ce sujet vous est connu et familier, que vous lui apportez, à défaut d'idées neuves et surprenantes, un jugement réfléchi et raisonné. Vous l'instruisez en le menant pas à pas à une démonstration dont sa bienveillance et son plaisir feront une découverte, vous lui apprendrez ou vous lui rappellerez, sur la route, d'anciennes choses qu'il ne savait pas, qu'il savait mal, ou qu'il avait oubliées et que vous réveillerez dans sa mémoire ; vous lui expliquerez ces chefs-d'œuvre du théâtre, qui prêtent à tant d'interprétations, et qu'il aimera mieux, en vous remerciant de ce bon office, après vous avoir entendu.

Un autre danger des *trucs* dans la conférence est celui-ci : En admettant qu'ils réussissent, ils ne réussissent qu'une fois, et il faut nécessairement les renouveler ou les modifier, pour recommencer un premier succès. Vous me direz que le public change. Pas tant que vous croyez. On retrouve dans la salle des figures de connaissance et on ne se réédite pas impunément, même devant des inconnus. On doit être gêné, me semble-t-il, par la répétition des mêmes effets et l'emploi des mêmes artifices. En restant naturel, on est à la fois toujours pareil et toujours nouveau ; on a une manière et « un jeu » vraiment à soi, que tous les trucs de la terre ne surpasseront jamais.

Il ne suffit pas d'être naturel, il faut oser l'être, ou, en d'autres termes, il faut éviter également le *truc* et le *trac,* car si on a le *trac* on est perdu. Nous savons tous ce que c'est que le *trac* pour l'avoir plus ou moins éprouvé. Les acteurs les plus sûrs d'eux-mêmes, les plus expérimentés, les plus imperturbables le ressentent, dit-on, ne fût-ce que quelques secondes, à toutes les « premières ». Les conférenciers les plus intrépides

le connaissent et le redoutent. Il n'est, je crois, pas un de nous qui n'en ait subi les atteintes une fois ou deux.

Ils n'en mouraient pas tous, mais tous étaient frappés.

Le *trac,* l'horrible *trac* est cette peur bleue, ou plutôt blème qui, tout d'un coup, rend la voix blanche et les lèvres pâles. C'est quelque chose comme la « terreur panique » que les anciens attribuaient à un dieu, le dieu Pan et dont le diable lui a demandé le secret, pour nous tracasser. Cette peur soudaine est imprévue et irrésistible. On était venu au théâtre bien en voix, ou du moins on le croyait; on était un « mortel au langage articulé », comme dit Homère et, avant de prendre la parole sur la scène, on s'entretenait comme une personne naturelle avec ses amis — ou avec soi-même ; on avait rangé ses idées dans son cerveau : on ne désespérait pas de trouver des paroles intelligibles, sinon extraordinaires, pour les exprimer ; on regardait dans la salle par le trou du rideau et on se flattait de la rendre attentive, tout à l'heure ; on faisait déjà sa conférence... en Espagne, que voulez-vous ?

L'Espagne ! ah bien, oui, l'Espagne !... Le pôle !... on se sent glacé brusquement et on se rend compte avec un reste de lucidité, qu'on va glacer les autres. On a un plomb sur l'esprit et un bœuf sur la langue, un bœuf, quand le *trac* est simple, une hécatombe quand il est mortel, ce qui arrive. On ouvre la bouche avec effort ; il n'en sort que des paroles gelées. Un méridional dirait que c'est une « sang-glaçase ». Les plus braves et les plus énergiques, réagissent un peu ; ils essaient de se retrouver et de se reprendre dans ce naufrage de leur sang-froid ; ils reviennent sur l'eau, ils se raccrochent, ils luttent...

Ah ! combien de marins, combien de capitaines !...

Le public assez souvent leur tend la perche, c'est-à-dire qu'il leur fait crédit pendant quelques minutes ; il les regarde se noyer avec une pitié qui ressemble à un encouragement ; au fond, il sent très bien qu'il ne voudrait pas être à votre place et il vous plaint d'y être, mais on ne sauve pas les gens qu'on plaint.

Vous vous plaignez vous-même sourdement ; vous vous accusez surtout et vous vous mau-

dissez d'avoir peur, mais vous ne pouvez pas vous en empêcher. Cette peur s'accroît à chaque instant comme celle du pauvre Sosie dans l'*Amphitryon* de Molière ; comme lui vous marchez timidement dans une nuit noire, et sans lanterne. La salle est noire, elle aussi, noire comme *un four*. Si le vertige vous prend, c'est la fin, vous n'avez plus qu'à vous en aller — pour ne plus revenir. Cela s'est vu.

Je n'en finirai pas si je vous racontais des histoires de *trac* ; mais c'est comme les histoires de revenants ; tout le monde en sait. Nos bons aïeux appelaient cela être « déferré ». Dieu vous en préserve !

Le ciel vous aidera pourtant, si vous vous aidez. Il n'y a pas de traitement préventif contre le trac dont l'atteinte est aussi brusque que violente ; mais, là encore, la franchise et la simplicité sont les meilleurs remèdes *in extremis* qu'on puisse employer. Voulez-vous, sinon guérir radicalement, du moins atténuer et amortir le *trac?* Avouez-le ; dites bravement au public : « J'ai peur, j'ai peur de vous » ; il vous répondra : « Je ne suis pas si effrayant » et, ici ou là, dans la grande salle qui vous épouvante, un hochement

de tête sympathique ou un battement discret de mains amies vous rendront courage petit à petit — si vous n'êtes pas mort. Il en est de la peur comme du péché : Peur avouée est à moitié finie.

Les malins — il y en a — simulent quelquefois la peur, tout au début, pour se rendre intéressants et font du *trac* un *truc*, si j'ose m'exprimer dans ce français barbare et disgracieux. Le public n'est pas toujours pris et ne s'intéresse, en général, que médiocrement à ces faux timides. Il arrive même qu'il les intimide en leur faisant comprendre, par son attitude, qu'il voit clair dans leur jeu et qu'une conférence ne doit pas être une comédie.

Les conférences qu'on lira dans le présent volume ont été des levers de rideau très appréciés. Vous n'y verrez pas de *trucs*, et vous n'y verrez plus de *trac*, puisqu'elles sont imprimées. Mes confrères et moi, Mesdames et Messieurs, nous vous prions d'en agréer l'hommage : elles ont été faites pour vous — et avec vous.

HENRI CHANTAVOINE.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. HENRI CHANTAVOINE

LE 15 NOVEMBRE 1889, AVANT LA REPRÉSENTATION

DU

MARIAGE DE FIGARO

COMÉDIE EN CINQ ACTES

DE

BEAUMARCHAIS

J. M. Boyon

LE MARIAGE DE FIGARO

Mesdames et Messieurs,

Permettez-moi de réclamer votre indulgence avant de vous demander votre attention. Je ne vous apporte rien de neuf et d'inédit sur Beaumarchais, — et je ne crois pas l'avoir inventé. Il s'est inventé lui-même, voilà plus d'un siècle, à la surprise des uns, au scandale des autres, et, finalement — puisqu'il a réussi et qu'il n'y a rien qui réussisse comme le succès — à la joie de tous. Beaumarchais a été l'homme de son temps qui a fait le plus de bruit et cassé le plus de vitres. Le *Mariage de Figaro* que vous allez voir tout à l'heure a été une « première » retentissante. On ne pénétrait pas alors au théâtre aussi paisiblement que vous venez d'y pénétrer, il y a quelques minutes, et trois personnes furent étouffées. Aujourd'hui, Beaumarchais est entré dans la gloire, qui est moins bruyante que la vogue, si elle

est plus solide, et son *Mariage* est entré dans la littérature, qui fait toujours moins de tapage que la politique. On l'applaudit encore, mais les applaudissements sont moins orageux. Pour le goûter pleinement, il faut donc un peu se reporter à l'époque où il fut joué. Rappeler un instant votre attention sur le personnage de l'auteur, le caractère et la portée de sa pièce ; essayer, devant vous et avec vous, non pas d'en ranimer l'intérêt, qui n'a point faibli, mais d'en réveiller l'actualité : c'est ce que je voudrais faire simplement et brièvement.

I

L'Auteur. — Napoléon Ier qui se connaissait en théâtre, disait du *Mariage de Figaro* que c'était « la Révolution en action ». Le *Mariage* est en effet une pièce révolutionnaire, et Beaumarchais apporte au théâtre quelque chose de nouveau. Après la comédie humaine et profonde de Molière, le grand contemplateur, la comédie amusante de Regnard, la comédie demi-railleuse et demi-amère de Le Sage : la comédie élégante de Marivaux, la comédie larmoyante de La Chaussée, de Diderot et de quelques autres, voici, avec Beaumarchais, la comédie insolente.

Beaumarchais fut un insolent de beaucoup d'esprit. Sur cet esprit, tout le monde est d'accord. Sur les autres points, qui touchent à la nature et au caractère de l'auteur, les sentiments sont partagés et les opinions contradictoires. Les amis de Beaumarchais — et il en a beaucoup, il en a même de maladroits qui lui font du tort, — se plaisent à le voir en beau : ses ennemis, au contraire affectent de le voir en laid. Il est difficile, là-dessus, de « savoir le fin » et de dire le dernier mot. Le plus sage est peut-être de prendre l'opinion moyenne et de ne faire de Beaumarchais ni un fripon ni une rosière.

A dire vrai, sa figure, telle que nous l'avons, respire moins la candeur et la vertu que la malice et l'intelligence. Regardez-la : ce n'est pas la figure fine, ironique, distinguée et un peu impertinente d'un Montesquieu. Il y a si loin d'un président du Parlement de Bordeaux au sieur Caron de Beaumarchais, et de la satire voilée des *Lettres persanes* à certaines effronteries du *Mariage !* Ce n'est pas non plus le masque pétillant et ridé de Voltaire, avec la menace de son terrible sourire et le jet de flamme de ses yeux. Ce n'est pas davantage la figure toujours chagrine de Jean-Jacques, cette figure d'ours éloquent où passe le nuage de ses rêveries. C'est, au premier aspect, une figure cordiale, expansive, naïve même — mais ne vous fiez pas trop à cette naïveté apparente ; le front est découvert et bombé, les yeux sont brillants ; la bouche est sensuelle et moqueuse. Le visage est

celui d'un homme à bonnes fortunes, qui a fait fortune, d'un homme d'affaires dont les affaires ont été heureuses, et qui est, en somme, joyeux de vivre, « riant des sots, bravant les méchants, et faisant la barbe à tout le monde ». Tel qu'il est ou paraît être, il arrête le regard, appelle et mérite la curiosité, prévient, et, je sais pourquoi, inquiète un peu la sympathie.

Au moral, il est à peu près le même, rassemblant en lui tous les contraires. Un de ses amis, Gudin de la Brenellerie, a écrit sur lui les lignes suivantes, qui sont curieuses, et que je vous demande la permission de vous lire, en soulignant de la voix les mots intéressants, c'est-à-dire douteux.

« Je le vis aussi *simple* dans ses mœurs domestiques qu'il était brillant dans un cercle. Je fus bientôt certain qu'il était bon fils, bon frère, bon maître et bon père, car il avait encore un fils, jeune enfant, dont il nous rapportait souvent des mots enfantins qui me charmaient d'autant plus qu'ils décelaient la tendresse paternelle et me découvraient combien le *sentiment était en lui plus puissant que l'esprit.* Nous apprîmes bientôt à nous estimer par un *fonds* semblable de *principes sévères*, cachés sous un extérieur de légèreté et de gaieté qui les voilait aux regards inobservateurs des gens du monde, par un *amour vif et constant du bien*, du beau, *de l'honnête ;* par un égal mépris de tous les préjugés, toutes les opinions mal fondées... Je le voyais mêler

aux bons mots tous les agréments d'un esprit libre, abondant, varié, les *effusions* d'un cœur sensible, actif, généreux. *Jamais il ne critiquait* aucun ouvrage. Il vantait et produisait les talents, repoussait la médisance... Je remarquais qu'*il ne disait aucun mal de ses ennemis...*[1] »

Il y a là évidemment, Mesdames et Messieurs, un signalement particulier et un Beaumarchais honnête, homme assez curieux. En le retouchant — pour l'embellir — encore un peu, on pourrait presque renvoyer Beaumarchais de l'Odéon à l'Académie française pour y disputer un prix de vertu. Ne pensez-vous pas cependant qu'il se serait contenté de l'accessit?

II

La Salle. — Nous venons de voir — ou d'entrevoir — l'auteur. Essayons maintenant de revoir la salle où fut donné pour la première fois son *Mariage* (27 avril 1784), et de nous faire une idée de son public.

La salle a été littéralement prise d'assaut. « Ça été

[1] *Histoire de Beaumarchais*, par Gudin de la Brenellerie. Mémoire nédits publiés par M. Maurice Tourneux. Paris, Plon, 1888.

sans doute aujourd'hui, disent les *Mémoires secrets*, pour le sieur de Beaumarchais qui aime si fort le bruit et le scandale, une grande satisfaction de traîner à sa suite, non seulement les amateurs et curieux ordinaires, mais toute la cour, mais les princes du sang, mais les princes de la famille royale ; de recevoir quarante lettres en une heure de gens de toute espèce qui le sollicitaient pour avoir des billets d'auteur et lui servir des *battoirs ;* de voir Mme la duchesse de Bourbon envoyer, dès onze heures, des valets de pied, au guichet, attendre la distribution des billets, indiquée pour quatre heures seulement ; de voir des cordons bleus confondus dans la foule, se coudoyant, se pressant avec les Savoyards, afin d'en avoir... »

La noblesse française, cette noblesse toujours légère et toujours imprudente, à laquelle *le Barbier de Séville* n'a rien appris, ou presque rien, car Beaumarchais la désarme par son esprit quand elle se sent un peu inquiétée par ses insolences, cette noblesse, dis-je, où l'auteur du *Mariage* a trouvé ses protecteurs les plus ardents, est venue en foule préparer et applaudir le triomphe d'une pièce qui ne précède que de cinq ans la Révolution et qui est dirigée en partie contre l'Ancien régime. Voilà bien l'ironie des choses humaines. Le comte d'Artois, qui sera plus tard Charles X, et qui publiera les ordonnances, la duchesse de Polignac, l'amie de la reine Marie-Antoinette, sont au premier rang des admira-

teurs enthousiastes — et irréfléchis — de Beaumarchais !

Un autre groupe, moins nombreux, mais plus prévoyant, ou plus rancunier, hoche de la tête et fait la grimace à certains passages. C'est le groupe du comte de Provence (le futur Louis XVIII) et de ses amis. Ceux-là, mieux avisés ou mieux renseignés, sentent et redoutent en Beaumarchais, sinon un ennemi mal intentionné, du moins un rieur terrible qui leur porte, sans en avoir l'air, de rudes coups. Beaumarchais, « qui n'est pas une bête », a eu beau manœuvrer en cette occasion (et sa manœuvre a duré quatre ans, 1780-1784), de la façon la plus adroite et la plus subtile, il n'a pu persuader à tout le monde que sa pièce était inoffensive et sa raillerie innocente, que son *Mariage* était sans malice et sans danger. Le comte d'Artois, qui a plus de fatuité que de profondeur d'intelligence, a donné dans le piège et a pris la chose légèrement. Le comte de Provence qui, lui aussi, est un homme d'esprit, a vu plus loin et plus juste. Il y a donc là, autour de lui, dans quelques loges, une petite cabale de méfiants, qui ne goûteront à la pièce de Beaumarchais que du bout des lèvres et n'applaudiront, s'ils applaudissent, que du bout des doigts.

Quant aux bourgeois, aux hommes du Tiers, qui écoutent le *Mariage,* ils sont à la fois étonnés et réjouis ; étonnés de la hardiesse de Beaumarchais et réjouis de ses impertinences.

Il faut bien que l'esprit venge
L'honnête homme qui n'a rien.

Sans doute — n'exagérons pas — ces bourgeois ne sont pas encore des révolutionnaires ; la plupart sont à peine des réformateurs et des réformateurs platoniques. Si on leur disait que dans cinq ans ils danseront sur les ruines de la Bastille, on les trouverait bien incrédules. Ils ne songent pas à la prendre, mais, tout à l'heure, la pièce finie, certains mots de Beaumarchais resteront enfoncés dans les mémoires. « Il y a de l'écho ici. » Plus d'un, rentré chez lui, réfléchira sur ce qu'il a entendu, et, le lendemain, dans un petit « club », d'ailleurs paisible, fera part à ses voisins de ses réflexions. Ainsi les bourgeois sont satisfaits : la pièce est agressive et morale. Un grand seigneur est dupé par un garçon d'esprit ; le vice est puni, la vertu récompensée. Beaumarchais est l'homme de ces braves gens.

Il est plus encore l'homme du parterre qui applaudira bruyamment, avec une joie où il entre un peu de vengeance, aux railleries et aux colères du Figaro. Il y a en effet dans ce parterre, — en donnant au mot son vrai sens, — comme dans tous les parterres (les mal placés, au théâtre, ne sont-ils pas, presque toujours, les mal classés, sinon les déclassés, dans la vie ?), il y a, dis-je, tout le bas-étage de la société, et d'une société mal faite. Il y a là le peuple et les amis du peuple, qui songent déjà, les uns à

l'affranchir et les autres à le déchaîner. Il y a là tous les mécontents, les victimes, les envieux, les affamés, qui soulignent les intentions de l'auteur, enveniment ses petites perfidies, cherchent et trouvent dans sa pièce des allusions, des encouragements ou des représailles, mettent, par exemple, dans le fameux cri du Figaro : « Tandis que moi, morbleu ! » un accent de haine irritée que Beaumarchais peut-être n'avait pas mis ; bref, sortent d'une comédie révolutionnaire tout prêts à faire la Révolution, à prendre une cocarde verte aux arbres du Palais-Royal, et à finir par une émeute ce qui a commencé par une émotion.

III

Venons maintenant, Mesdames et Messieurs, à la pièce elle-même. Je voudrais vous montrer qu'il y a dans *le Mariage de Figaro*, d'abord une comédie d'intrigue très adroitement embrouillée et débrouillée ; puis une comédie sociale dont le sous-titre pourrait être : *le Droit du Seigneur ;* puis une œuvre philosophique et une sorte de mélodrame sentimental que peut-être nous n'apercevons pas assez et auquel Beaumarchais tenait beaucoup ; enfin, une œuvre de poésie et de fantaisie, émue et

charmante, où Beaumarchais (qui ne passe pas cependant pour un poète) a mis, en se jouant, un rayon léger.

1° *La Comédie d'intrigue.* — Cette intrigue qui tient en deux mots et qui pourtant remplit cinq actes, Beaumarchais l'appelle lui-même « la plus badine des intrigues », et il la résume ainsi : « Un grand seigneur espagnol, amoureux d'une jeune fille qu'il veut séduire, et les efforts de cette fiancée, celui qu'elle doit épouser, et la femme du seigneur, réunis pour faire échouer dans son dessein un maître absolu, que son rang, sa fortune et sa prodigalité rendent tout puissant pour l'accomplir : voilà tout, rien de plus ; la pièce est sous vos yeux. »

Elle est sous vos yeux en effet, et je n'ai pas à vous la raconter, d'abord parce que vous la connaissez déjà et ensuite, parce que vous la reverrez tout à l'heure. Cette analyse, que je ne ferai point, serait, je crois, aussi ennuyeuse qu'elle est facile. Je n'aurais qu'à épaissir, en l'allongeant, le résumé très vif et très substantiel de Beaumarchais, à mettre ainsi sa pièce en morceaux, pour vous faire suivre lentement, scène par scène et acte par acte, la marche et le progrès de l'action. J'aime mieux, tout simplement, vous prier de remarquer et d'admirer, chemin faisant, autant que votre curiosité toujours en éveil pourra laisser place à des réflexions de cette nature, la souplesse et la dextérité incomparables de Beaumarchais qui croise et entrecroise les fils dans

une trame à la fois légère et serrée. Ce que Beaumarchais fait dire à Suzanne de son Figaro : « On peut s'en fier à lui pour mener une intrigue », et ce qu'ajoute Figaro : « Deux, trois, quatre à la fois, bien embrouillées, qui se croisent », appliquons-le à l'auteur lui-même. Personne, dans la vie et au théâtre, n'a eu plus que lui et mieux que lui ce don de l'intrigue. La pièce avec lui ne dort jamais et l'intérêt ne languit pas un moment, tant son adresse, ingénieuse et inaperçue, l'excite, le suspend ou le renouvelle à propos. Comparez à ce point de vue l'auteur du *Barbier de Séville* et du *Mariage de Figaro* avec ses contemporains, Diderot et Sedaine, par exemple, qui ne sont pas, au même degré que lui, des hommes de théâtre ; vous verrez toute la différence qui sépare une pièce qui va d'une autre qui court, une exécution, maladroite ou embarrassée, d'une exécution rapide et, pour tout dire, la pratique, même habile, et le métier, même bien su, de la vocation.

2° *La Comédie sociale ; le Droit du seigneur.* — Mais ce n'est là, Mesdames et Messieurs, que le moindre mérite du *Mariage.* « L'auteur, écrivait Beaumarchais, dont l'indication est précieuse à retenir, l'auteur a profité d'une composition légère, ou plutôt a formé son plan pour y faire entrer *la critique d'une foule d'abus qui désolent la société.* » Voilà donc Beaumarchais redresseur de torts (il est bien de son temps, philosophe et philanthrope par ce

côté-là) et critique de la société. Les abus qui la désolent, qu'il dénonce et qu'il poursuit, sont de plusieurs sortes; aussi touche-t-il à plus d'un, non seulement avec malice, mais avec irritation, sur son passage. Il les symbolise tous en quelque sorte par le plus criant, le plus inique et le plus monstrueux, *le Droit du seigneur*. De toutes les injustices, de tous les privilèges, oserai-je dire de toutes les « corvées » de l'ancien régime, il n'y en a point qui échauffe davantage l'imagination ou qui révolte plus le sentiment de ceux qui ne sont pas du côté des privilégiés, mais des... corvéables. Nous oublions un peu cela aujourd'hui, car les mœurs ont changé avec les temps, mais les contemporains de Beaumarchais, surtout en province et aux environs des châteaux, en avaient l'horreur — et la crainte — toujours présentes.

Le seigneur ici, c'est le comte Almaviva (un nom plein de promesses ou de menaces), grand corrégidor d'Andalousie, passionné, entreprenant, riche, qui, dans un jour de générosité, a bien abandonné ce que Figaro appelle « certain droit fâcheux », mais à qui sa puissance permet encore de le réclamer quelquefois et sa fortune de le racheter. C'est autour du rachat de ce droit aboli, en principe, mais éternel — et inquiétant — en réalité, que se meut toute la pièce de Beaumarchais. Dans sa comédie sociale, le comte Almaviva joue un peu le rôle du tyran dans l'ancienne tragédie grecque, de l'homme qui veut faire

la loi au détriment de l'égalité. Et remarquez que ce droit prétendu du seigneur et maître blesse et afflige l'égalité dans ce qu'elle a de plus délicat et de plus précieux. Beaumarchais a beau écrire dans ses notes sur les caractères et habillements de sa pièce : « Le comte Almaviva doit être joué très noblement, mais, avec grâce et liberté. La corruption du cœur ne doit rien ôter au bon ton de ses manières. Dans les mœurs de ce temps-là, les grands traitaient en badinant toute entreprise sur les femmes. » Il est vrai qu'il ajoute : « Ce rôle est d'autant plus pénible à bien rendre que le personnage est toujours sacrifié. » Sacrifié ne voudrait-il pas dire antipathique ? Oui, pour une grande partie des spectateurs de Beaumarchais, sinon pour lui-même, le comte Almaviva était un personnage antipathique et odieux. Il représentait « les grands de ce temps-là » et l'ancien régime, dans ce qu'ils avaient de plus haïssable en face du droit nouveau, que nous appellerons, si vous voulez bien, « le droit de propriété », dans ce qu'il avait, au contraire, de plus légitime et de plus touchant.

Notez que ce grand corrégidor d'Andalousie, le comte Almaviva, n'est pas plus espagnol qu'imaginaire. Son Andalousie est en France. Beaumarchais, en promenant ses yeux autour lui, comme le fait tout bon observateur de la société qu'il veut peindre, a dû le rencontrer plus d'une fois. La France d'alors, celle de Louis XV et même de Louis XVI, des lettres de cachet, des enlèvements amoureux, par la per-

suasion ou par la force, ne manque point d'Almavivas. En voulez-vous une preuve ? Reportez-vous à ce passage curieux de Gudin de la Brenellerie : « Lorsque nous allions à Bordeaux, nous nous arrêtions toujours dans le château d'un grand seigneur. Homme instruit, excellent, plein de goût, usé par les plaisirs, caduc avant d'avoir atteint la vieillesse, il avait beaucoup d'amitié pour Beaumarchais, faisait beaucoup de bien dans le pays... et ne pouvait cependant gagner l'affection des paysans. Ils prenaient plaisir à détruire tous les embellissements qu'il se plaisait à faire hors de son parc, dans ses forêts, à ses rendez-vous de chasse ou d'ailleurs. Il s'en plaignait un jour à Beaumarchais, et *Beaumarchais partageait naïvement son chagrin ;* je gardais le silence. Quand nous fûmes seuls, je lui dis : — Vous vous étonnez qu'il ne soit pas aimé ? Mais, jeune, il s'est conduit dans le pays comme votre Almaviva avec Fanchette et Suzanne. Vieux aujourd'hui, il permet à son monde, et jusqu'à sa livrée, de tenir la même conduite... Les pères, les mères, les frères, les maris, peuvent-ils faire cas de ses bienfaits ? Loin de les blâmer, faites sentir plus fortement dans votre *Folle journée* que, si le comte est le jouet de tout ce qui l'entoure, c'est qu'il s'y expose par ses mœurs. *La morale de votre pièce en deviendra plus sensible.* »

Le comte Almaviva n'est donc pas seulement sur la scène ; il peut être aussi dans la salle, puisqu'il a

été pris certainement dans la société. Il en est de même du personnage de la comtesse. Ce n'est plus l'heureuse et naïve Rosine du *Barbier ;* ce n'est pas encore la « mère coupable », c'est déjà la femme délaissée de ce temps-là, victime, à son tour, du préjugé — ou de l'habitude — qui n'a pas cessé d'être à la mode, malgré La Chaussée. Rapprochez un moment la comtesse Almaviva de la princesse Georges, vous verrez que Beaumarchais, avant M. Alexandre Dumas, moins fortement d'ailleurs et moins éloquemment que celui-ci, nous a montré les misères et les plaies d'un ménage du grand monde, et que sa *Folle journée* est encore une comédie sociale, amère et triste, par cet endroit.

Il faut toujours en revenir aux explications de Beaumarchais, qui nous éclairent, de la meilleure façon, sur son dessein. « Dans mon ouvrage, écrit-il, le plus véritable intérêt se porte sur la comtesse ; le reste est dans le même esprit. Pourquoi Suzanne, la camériste spirituelle, adroite et rieuse, a-t-elle aussi le droit de nous intéresser ?... C'est que dans tout son rôle, presque le plus long de la pièce, il n'y a pas une phrase, un mot, qui ne respire *la sagesse et l'attachement à ses devoirs.* » Comme nous voilà loin de la servante et même de la soubrette de l'ancien théâtre, de Marotte, de Flipote, de Nicole et de Martine, de la Lisette de Regnard et de Le Sage, même de la Lisette de Marivaux, dans le *Jeu de l'Amour et du Hasard !* La fille de chambre, la fille

suivante, devient avec Beaumarchais une jeune fille en condition, mais presque de condition, puisqu'elle est honnête, une « charmante fille, toujours riante, verdissante, pleine de gaieté, d'esprit, d'amour et de délices, mais sage!... » Aussi, Mlle Réjane l'a très bien vu, sur le conseil même de Beaumarchais, faut-il « se garder de lui donner la gaieté presque effrontée des soubrettes corruptrices ». Elle a un plus « joli caractère ». Rusée, adroite, un peu intrigante, elle l'est sans doute puisque les circonstances et son intérêt l'obligent à l'être, mais frémissante aussi, frissonnante, et déjà nerveuse, tout comme une fille de qualité, émue par l'amour de son Figaro, troublée par le caprice de son maître, et qui sait? par les baisers inoffensifs, mais irritants, de Chérubin; inquiète, sans phrases, mais non sans délicatesse, pour son « bouquet virginal », qui n'est pas du tout le bonnet blanc que les chambrières, les « bavolettes » d'autrefois laissaient ou faisaient voler par-dessus les moulins. La pudeur d'une femme de chambre, qui est une femme, l'honneur d'un valet, qui veut rester un homme, voilà d'assez grandes nouveautés dans une pièce qui s'écarte décidément, comme le déclare l'auteur, « d'un chemin trop battu », et qui « ne ressemble pas aux autres ».

C'est surtout avec Figaro que nous allons mieux comprendre les nouveautés et les hardiesses du *Mariage*. Car il ne s'agit, en fin de compte, que du mariage d'un valet, devenu, grâce à Beaumarchais,

non pas seulement le rival, mais l'égal et le vainqueur de son maître, tout grand seigneur qu'il soit, dans ce jeu de l'amour et de l'intrigue où il gagne la partie. *La Folle journée* est pour Figaro une grande journée. Vous vous rappelez, Mesdames et Messieurs, le premier couplet du vaudeville de la fin. Basile chante :

Triple dot, femme superbe,
Que de biens pour un époux !
D'un seigneur, d'un page imberbe,
Quelque sot serait jaloux.
Du latin d'un vieux proverbe
L'homme adroit fait son parti.

FIGARO.

Je le sais... (*Il chante.*)
Gaudeant bene...

BASILE.

Non. (*Il chante.*)
Gaudeat « bene nanti ».

Il est bien nanti, en effet. Beaumarchais qui l'aime et le protège, peut-être parce qu'il lui ressemble, l'a pourvu d'esprit, d'adresse et d'insolence, de cette insolence polie et froide, qui est, dès ce temps-là, la première revanche des petits. Je voudrais, si j'avais le temps, vous montrer la transformation radicale que subit avec Figaro le valet, un peu « vieux jeu » de l'ancienne comédie. Je rechercherais dans le passé tous les prédécesseurs dont il est jusqu'à un certain

point l'héritier, mais non le disciple, tous ceux qui ont tenu l'emploi avant lui, mais dont il dépouille la livrée, pour réclamer et pour défendre ses droits, tous ses droits. Je lui trouverais des ancêtres et, en matière d'intrigue, des modèles dans les esclaves de la comédie latine : Mobile (*Aululaire*), Irasime (*Trinummus*), Save (*Andrienne*), serviteurs artificieux, habiles à duper et à voler leurs maîtres ; chez nous, dans le *Renart* du Moyen âge et dans le Panurge, de Rabelais, « fin à dorer comme une dague de plomb » ; puis, dans le Scapin des *Fourberies*, le Crispin du *Légataire* et le Frontin de *Turcaret*. Mais laissons cela. D'ailleurs, tous ces honnêtes gens sont plutôt encore les précurseurs que les ascendants directs de Figaro ; il est loin de leur ressembler du tout au tout ; il est lui-même.

Du *Barbier de Séville* au *Mariage* il a changé. Vous devinez pourquoi. Il est devenu quelqu'un qui presse et qui prépare la Déclaration des Droits de l'homme et du citoyen. Vous concevez que le droit de se marier et de garder sa femme pour lui, malgré son maître, sera le premier qu'il réclamera. Dans le *Mariage* même, du monologue qui ouvre la pièce, (acte I, scène I) à celui qu'il débite à la fin (acte V, scène III), « en se promenant dans l'obscurité, du ton le plus sombre », il y a une progression constante, une hardiesse croissante d'accent et d'allure qui précise et achève la dernière — ou l'avant-dernière — incarnation de Figaro. Le premier mono-

logue est déjà hardi, mais il est encore joyeux. Figaro marche vivement en se frottant les mains. « Ah ! Monseigneur, mon cher Monseigneur ! vous voulez m'en donner... à garder... Attention sur la journée, Monsieur Figaro. » Puis, peu à peu, quand, au lieu de se frotter les mains, il craint avoir bientôt à se frotter la tête, quand surtout, à la fin, il se croit victime d'une double perfidie, son dernier monologue est autrement âpre et douloureux que le premier. N'exagérons rien, encore une fois, mais pourtant donnons aux mots leur valeur et sachons lire ce qui est écrit. « Non, Monsieur le comte, vous ne l'aurez pas... vous ne l'aurez pas... Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie ! Noblesse, fortune, un rang, des places, tout cela rend si fier ! Qu'avez-vous fait pour tant de biens ? Vous vous êtes donné la peine de naître et rien de plus. Du reste, homme assez ordinaire ; tandis que moi, morbleu !... » Ah ! cette fois, c'est une expulsion véritable et ce « tandis que moi !... » est un beau cri révolutionnaire. Ne trouvez-vous pas qu'il nous donne de Figaro une idée un peu plus haute et un peu plus grave que celle que nous nous faisons généralement. Prenez garde : ce sans-chagrin, auquel le chagrin est venu, ne sera pas très loin, si on l'exaspère, d'être, tôt ou tard, un sans-culotte. Ecoutez-le se plaindre de l'oppression des grands, des cruautés du sort et des injustices de la vie. Perdu dans la foule obscure, aventurier malheu-

reux et persécuté, bohême et réfractaire, il s'emporte contre les privilégiés et les « aristocrates » qui l'ont fait souffrir. « Que je voudrais bien tenir un de ces puissants de quatre jours, si légers sur le mal qu'ils ordonnent !... Il menace du doigt le château-fort « à l'entrée duquel il laissa l'espérance et la liberté ». Puis, après un couplet de philosophie résignée, de scepticisme moqueur et attendri : « Oh ! bizarre suite d'événements !... Pourquoi ces choses et non pas d'autres ? » Il revient à sa Suzon, en homme qui se consolerait de tout si seulement on lui permettait d'être heureux! Il y a de tout dans « ce diable d'homme », de l'esprit, de l'éloquence, de la déclamation et du sentiment, des bouffées de haine et de colère, puis des retours attendris ou mélancoliques et des larmes vraies, du Voltaire, du Jean-Jacques, du Diderot et même du Greuze, un valet déluré de l'ancien régime, et, par endroits, un prophète — un petit prophète — des temps nouveaux.

Notre point de vue, aujourd'hui, a un peu changé. En 1784, le comte Almaviva est le personnage « sacrifié », et Figaro le personnage applaudi et populaire. Nous sommes, avec le temps, devenus plus indulgents au premier et plus froids ou plus méfiants à l'égard du second. Le comte ne nous paraît pas aussi odieux qu'il l'était alors, et nous sommes moins sensibles à la corruption de ses mœurs qu'à la bonne grâce de ses manières. Figaro, en revanche,

ne nous intéresse et ne nous échauffe plus aussi vivement. C'est, sans doute, que l'ancien régime a décidément disparu, et que nos rancunes sont tombées. C'est que nous songeons, d'autre part, que ce dangereux Figaro aura derrière lui toute une engeance, et Beaumarchais, en tant que pamphlétaire, toute une famille ; que certains mots, encore inoffensifs et plus malins que cruels de son *Mariage*, repris, exagérés, déclassés par des énergumènes ou par des coquins, pourront faire courber bien des têtes ; c'est enfin que toutes nos révolutions, qui ont amené avec elle leurs progrès — ou leurs déceptions — nous ont rendus plus heureux ou plus philosophes.

Il y a, dans la pièce de Beaumarchais, qui fourmille d'allusions et de critiques, bien d'autres hardiesses dont nous goûtons encore tout le s l, mais dont nous ne sentons plus aussi nettement qu'alors toute la portée. L'auteur s'y est moqué de la cour et des courtisans, de la diplomatie et de la noblesse, de l'Angleterre (qui n'est plus à la mode), de la censure, des journaux, du clergé, de la religion même et de la justice. Vous connaissez Brid'oison, don Gusman Brid'oison, lieutenant du siège « avec sa bonne et franche assurance des bêtes qui n'ont plus leur timidité ». Son bégaiement, vous le savez, n'est qu'une grâce de plus. Le bégaiement d'un sot est, en effet, quelque chose de délicieux ; il donne plus de piquant à sa sottise qu'il nous laisse le temps d'attendre et de

savourer. Pour les contemporains de Beaumarchais, don Gusman Brid'oison, avec son ventre en forme de tonneau, sa manière pesante et gauche d'invoquer la « fo-orme », était déjà une caricature, mais qui cependant faisait songer à un portrait. Pour nous, c'est vraiment une charge dont nous voyons plutôt l'exagération que la ressemblance. Notre justice est tout autre que celle-là et nos « doux juges » même nos juges de paix dans les cantons reculés, ne sont plus, tant s'en faut, des Brid'oisons. La censure ne permettrait pas aujourd'hui, et le public probablement ne comprendrait pas qu'un auteur irrévérent portât au théâtre une justice aussi ridicule. Nos juges qui sont intègres, savants, respectables — et qui ne bégaient pas — se révolteraient à bon droit contre cette injure. Un Beaumarchais de notre temps devrait, par respect de la vérité et des convenances, faire le portrait c'est-à-dire l'éloge de notre justice qui est, en effet, inattaquable. — Ne voyez, Mesdames et Messieurs, aucune ironie dans mes paroles. — Et pourtant Brid'oison n'est peut-être pas mort tout entier, pas plus d'ailleurs que le comte Almaviva et Figaro. Peut-être vit-il encore, ici ou là, ailleurs que dans la mémoire des hommes ? En voulant peindre la justice et les tribunaux de son temps, Beaumarchais, en auteur comique, a peint la justice de tous les temps, et même du nôtre, tant qu'il y aura des procès que la chicane embrouille, que la forme allonge, que les avocats obscurcissent et que les ba-

lances souveraines de la vieille Thémis pèsent quelquefois étrangement.

Dur aux privilégiés qui oppriment les humbles et aux tribunaux qui les accablent, Beaumarchais est-il donc un ami du peuple ? Entrevoit-il et souhaite-t-il un avenir de réparation où son Figaro sera électeur, éligible et peut-être élu ? Assurément non. Beaumarchais est l'ami du peuple en théorie, comme en philosophie, mais il n'aime pas la foule ; il ne faudrait pas chercher en lui la religion de la souffrance humaine et la compassion charitable pour les petits. Ses paysans, Antonio, le jardinier, et Grippe-Soleil, « le petit patouriau de chèvres » ne sont pas du tout des paysans à la Georges Sand. Prenez, par exemple, le jardinier Antonio. Si c'est là le futur suffrage universel, avouez qu'il est bien à son origine et que Beaumarchais se moque de lui. Il a beau dire au comte, à un moment : « L'y a parguenne une bonne Providence, vous en avez tant fait dans le pays... » ce n'est là qu'une boutade qui ne tire pas à conséquence. Il est, pour l'ordinaire, entre deux vins. « Boire sans soif et faire l'amour en tout temps, Madame, dit-il à la comtesse, il n'y a que ça qui nous distingue des autres bêtes. » Quant à Grippe-Soleil, le petit « patouriau », celui qui doit « aider à ranger le feu d'artifice sous les grands marronniers », il n'a pas certainement inventé la poudre. C'est un jeune niais que Beaumarchais a voulu faire et qu'il a fait innocent et ridicule.

Beaumarchais lui-même nous avertit de ne pas trop le prendre au sérieux et de ne point donner à sa pièce plus de philosophie qu'elle n'en comporte. Vous vous souvenez de ce couplet que chante Bri-d'oison à la fin du *Mariage :*

Or, Messieurs, la co-omédie
Que l'on juge en ce-et instant,
Sauf erreur, nous peint-eint la vie
Du bon peuple qui l'en-entend.
Qu'on l'opprime, il pe-este, il crie,
Il s'agite en cent fa-açons :
Tout fi-init par des chansons (*bis*).

On disait autrefois de notre ancienne monarchie que c'était une monarchie absolue tempérée par des chansons. Beaumarchais est le dernier de ces chansonniers malicieux et hardis qui tempéraient l'absolutisme. Sa chanson finit un régime, mais, d'autre part, ne l'oublions point, elle en ouvre un autre.

3° *Le mélodrame sentimental.* — Je vous disais tout à l'heure qu'il y a encore dans le *Mariage* une partie mélodramatique et sentimentale, qui porte bien la date du temps, et à laquelle Beaumarchais tenait beaucoup. Je n'ai pas le loisir d'y insister comme je le voudrais. Vous la trouverez à la scène XVI de l'acte III, que, d'ailleurs, on coupe ou on abrège généralement au théâtre. Marcelline, de verte allure, vient de reconnaître dans Figaro un fruit de sa première faute, le fils qu'elle a eu jadis

du docteur Bartholo, qui lui avait promis le mariage pour la séduire. Bartholo n'a pas tenu sa promesse, et maintenant que Marcelline a vieilli, il paraît moins que jamais décidé à réparer ses torts. « Si de pareils souvenirs engageaient, on serait tenu d'épouser tout le monde. » Mais Marcelline ne l'entend pas ainsi ; elle se repent et s'accuse, mais elle s'excuse aussi et se réhabilite elle-même à ses propres yeux. Je trouve là, pour moi, comme un avant-goût des *Idées de Madame Aubray* et des théories de M. Alexandre Dumas. Je me hâte de dire que M. Dumas est un autre moraliste que Beaumarchais, et que son théâtre a une portée bien supérieure. Ecoutez pourtant ce couplet de Marcelline : « Je n'entends pas nier mes fautes !... mais qu'il est dur de les expier après trente ans d'une vie modeste ! J'étais née, moi, pour être sage, et je le suis devenue sitôt qu'on m'a permis d'user de ma raison. Mais, dans l'âge des illusions, de l'inexpérience et des besoins, *où les séducteurs nous assiègent pendant que la misère nous poignarde*, que peut opposer une enfant à tant d'ennemis rassemblés ? Tel nous juge ici sévèrement qui peut-être en sa vie a perdu dix infortunées. » Puis s'adressant à son fils : « Ne regarde pas d'où tu viens, vois où tu vas : cela seul importe à chacun. » Cela nous toucherait plus assurément dans une autre bouche que dans celle de Marcelline, mais il ne faut pas enlever à Beaumarchais le mérite d'avoir indiqué, le premier, ce que

des maîtres rediront après lui avec plus d'à-propos et plus d'éloquence.

4° *La fantaisie et la poésie dans le* MARIAGE. — J'ai hâte d'en venir à la partie, sinon la plus curieuse et la plus profonde, du moins la plus charmante, de l'œuvre si touffue de Beaumarchais. Le rôle de Chérubin est un rôle délicieux. Il m'est difficile de vous en dire toute la grâce espiègle, libertine, amoureuse, très « fin du dix-huitième siècle », d'abord à cause de la composition même de cette salle, où une partie de l'auditoire ne doit ni tout entendre, ni tout comprendre, et ensuite en raison même de mon caractère. Un professeur de rhétorique ne saurait proposer à l'admiration de la jeunesse des écoles un modèle aussi séduisant et aussi dangereux que Chérubin. Beaumarchais l'appelle, il est vrai, « un jeune adepte de la nature » ; c'est peut-être son Emile à lui, mais Emile est plus moral et plus ennuyeux, on pourrait parler de lui plus librement devant les familles. Chérubin est un jeune garçon aimable, charmant et précoce, il s'élance à la puberté avec une joie et un appétit qu'un moraliste condamnerait, mais sans colère, car il serait pris ou gagné par tant d'ivresse. « Le besoin de dire à quelqu'un *Je vous aime* est devenu pour moi si pressant que je le dis tout seul, en courant dans le parc, aux nuages, au vent qui les emporte avec mes paroles perdues. »

Il fait des vers, des romances,

Là près d'une fontaine...
Que mon cœur, mon cœur a de peine...

et l'on prévoit qu'il ira très loin avec sa musique. Toutes les scènes où il paraît sont éclairées par une jeunesse si vive ; un léger frémissement de sensualité à la fois voluptueuse et innocente s'élève et se répand de proche en proche autour de lui. Vous retrouverez plus tard, après Beaumarchais, cet enfant inquiet et sensible dont il a tracé le premier crayon. Laissez paraître l'histoire triste du jeune Werther; laissez venir le *René* de Chateaubriand; attendez les divines élégies de Lamartine. Voici un autre Chérubin, le Fortunio du *Chandelier* d'Alfred de Musset, qui chantera, lui aussi, sa romance, plus poétique et plus pénétrante que l'autre :

Si vous croyez que je vais dire
Qui j'ose aimer,

voici encore Perdican, dans : *On ne badine pas avec l'amour ;* et Octave, dans les : *Caprices de Marianne ;* et le pauvre Perillo de *Carmosine*, et tant d'autres que le Chérubin de Beaumarchais trouverait sans doute un peu romantiques et un peu élégiaques, mais où il reconnaîtrait quelque chose de lui, et qui répètent sa chanson avec des variantes.

De même pour Fanchette, « l'enfant naïve ». Elle grandira, elle changera, et les poètes la prendront à Beaumarchais. Ce sera Rosette ou Mimi Pinson, ou

Bernerette, ou Margot qui l'effaceront à coup sûr, mais sans la faire oublier.

J'en ai fini, Mesdames et Messieurs, avec la comédie de Beaumarchais. J'aurais voulu vous montrer deux choses : d'abord qu'elle est bien une œuvre de son temps, et ensuite, par certains aspects, une œuvre du nôtre. Le théâtre de Beaumarchais ne se compose, en réalité, que de trois pièces : le *Barbier de Séville*, une pièce amusante ; le *Mariage de Figaro*, une pièce insolente ; et la *Mère coupable*, une pièce édifiante. Supérieur aux deux autres pièces de cette trilogie, le *Mariage* nous intéresse davantage. Aujourd'hui encore, parce qu'il est plus vivant et plus complet. Les raisons de cet intérêt, les sources et les preuves de cet e vie, les éléments de cette plénitude, voilà ce que nous avons cherché ensemble et ce que je serais heureux d'avoir su — quelquefois — vous indiquer.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. JULES LEMAITRE

LE 12 DÉCEMBRE 1889, AVANT LA REPRÉSENTATION

DE

THÉODORE, VIERGE ET MARTYRE

TRAGÉDIE EN CINQ ACTES

DE

CORNEILLE

THÉODORE, VIERGE ET MARTYRE

MESDAMES, MESSIEURS,

La tragédie de *Théodore. vierge el martyre* fut représentée à Paris en 1645. Elle n'eut, paraît-il, à Paris, que cinq représentations et ne fut jamais reprise. L'Odéon l'a donnée deux fois le mois dernier. Vous assistez donc aujourd'hui à la huitième ou neuvième représentation de *Théodore.* Soyez-en fiers et profitez-en, car c'est une occasion qui ne se retrouvera guère. Corneille lui-même dit dans son examen : « La représentation de cette tragédie n'a pas » eu grand éclat et, sans chercher des couleurs à la » justifier, je veux bien ne m'en prendre qu'à ses » défauts et la croire mal faite, puisqu'elle a été » mal suivie. J'aurais tort de m'opposer au jugement » du public ; il m'a été trop avantageux en d'autres » ouvrages pour le contredire en celui-ci ; et si je » l'accusais d'erreur ou d'injustice pour *Théodore,* » mon exemple donnerait lieu à tout le monde de

» soupçonner des mêmes choses les arrêts qu'il a » prononcés en ma faveur. » Cela est habile, mais soyez sûrs qu'au fond Corneille ne trouve pas sa pièce si mauvaise que cela. Remarquez ce tour de phrase : « Je veux bien ne m'en prendre qu'à ses » défauts et la croire mal faite. » Il la trouve bonne, et si après la représentation il a pu avoir des doutes, je suis persuadé qu'il a toujours conservé quelque tendresse de cœur pour un de ses drames où il se trouve avoir le plus librement suivi son goût dans le choix du sujet, dans la constitution des caractères et l'invention des sentiments. Il est le plus complètement et le plus superbement tombé, si j'ose dire, du côté où il penchait. Il est donc malheureusement certain que *Théodore* est une mauvaise pièce. Pourquoi vous la donne-t-on aujourd'hui? Parce que, malgré tout, elle est très intéressante. Ce sont là les deux points que je voudrais développer. Il se pourra d'ailleurs que quelques-unes des raisons, qui font que *Théodore* est une mauvaise pièce soient les mêmes que celles qui, vues par un autre côté, la rendent intéressante. Et cela n'a rien de surprenant. Les erreurs que les grands écrivains commettent dans le déclin de l'âge ou du talent sont parfois séduisantes et toujours instructives. Elles nous éclairent peut-être mieux que leurs chefs-d'œuvre sur ce qu'il y a encore de plus original, de plus personnel, puisque c'est justement en si abandonnant avec trop de complaisance, qu'ils se sont trompés.

Au reste, *Théodore* est de la belle époque de Corneille, et elle se place chronologiquement entre *Rodogune* et *Héraclius*, et elle est antérieure à *don Sanche* et à *Nicomède*.

Voyons donc le premier point : *Théodore* est une mauvaise pièce, ou, si vous voulez, une pièce d'une bonté extrêmement douteuse. Cela résulte d'abord du vice même du sujet que je vais vous rappeler en quelques mots. Nous sommes à Antioche, sous le règne de Dioclétien. La terrible Marcelle, qui est épouse en secondes noces du faible et tortueux Valens, gouverneur de la province, voudrait marier son beau-fils Placide avec sa propre fille Flavie, qui adore ce Placide et qui meurt de s'en voir dédaigner ; car Placide aime la princesse Théodore, descendante des anciens rois. Théodore est chrétienne. Les édits de persécution contre les chrétiens sont en pleine vigueur. Donc, pour se venger de la jeune fille et surtout pour l'arracher du cœur de Placide, Marcelle et Valens s'avisent, non point de la faire mettre à mort, mais de..... voilà que je n'ose vous dire ce qu'imaginent Marcelle et Valens, et que je suis obligé de chercher des circonlocutions, comme Corneille le fera lui-même d'un bout à l'autre de la pièce. C'est déjà là un bien mauvais signe pour un drame que ce qui en fait le nœud ne puisse être exprimé qu'avec mille précautions et la crainte continuelle de froisser la pudeur du public. Théodore a fait vœu de virginité, c'est pour cela qu'elle repousse

également le païen Placide et le chrétien Didyme. Or, Marcelle et Valens cherchant ce qui pourrait être pour Théodore plus affreux que la mort même, et surtout ce qui pourrait le mieux refroidir Placide à son endroit, imaginent de ravir à Théodore son honneur en la livrant exposée à la brutalité des soldats et de la populace. Voilà le sujet. Ceci étant posé, vous voyez que tout l'intérêt du drame consistera, à ce qu'il semble, dans l'analyse ou dans la discussion des sentiments, des impressions que doit éprouver Théodore d'abord au moment où cet arrêt est prononcé, puis, un peu plus tard, lorsqu'elle en attend l'exécution, lorsqu'elle voit entrer Didyme dans la cellule infâme, et lorsque Didyme vient enfin pour la délivrer et qu'elle s'enfuit sans être reconnue sous un déguisement. Mais d'abord, ces sentiments, il n'est déjà pas trop facile de les deviner, ni de les définir, sinon d'une façon très sommaire et très grossière. Ce sont, en effet, des choses délicates qui se passent dans le fond le plus mystérieux de l'être, qui fuient la lumière, qui sont d'autant plus malaisées à définir qu'il s'y mêle, à la terreur de l'âme, une angoisse qui n'est pas purement morale, une terreur physique, obscure et vague, ne s'expliquant même pas pour celle qui l'éprouve... Sans doute, cela peut être démêlé et analysé, mais non pas par la personne même qui le ressent. En d'autres termes, cela peut être matière de roman, ce n'est certainement pas matière de théâtre.

En second lieu, que Théodore sache un peu ou ne sache pas du tout de quoi il retourne, dans aucun cas elle ne peut parler (sinon par des exclamations, par sa rougeur et par ses larmes,) sans sortir de son caractère de jeune fille tout à fait ignorante. Car ou elle est ignorante ou elle ne l'est pas. Si elle est ignorante, elle ne peut que se figurer un vague danger, ressentir une vague épouvante ; et *elle n'a rien à dire*; elle n'a qu'à questionner, si elle est curieuse. Si elle n'est pas ignorante, si elle est capable de se figurer avec quelque exactitude le danger qui la menace, *elle ne peut rien dire.* Les images qui flottent sans doute devant ses yeux, elle ne peut les traduire par des mots. Car la pudeur se détruit elle-même dès qu'elle avoue se connaître ; la pudeur est un sentiment si délicat qu'on le viole rien qu'en l'exprimant.

Et ainsi le rôle de Théodore, à partir d'un certain moment, est forcément un rôle muet.

Si le poète ne peut presque pas faire parler Théodore sans fausser par cela même son personnage, peut-il au moins nous mettre les faits sous les yeux, nous mettre la ruée des soldats et de la populace autour de cette proie ; nous mettre l'entrée de Didyme ; le déguisement et la fuite de la jeune fille, etc. ? Encore moins peut-être. Je ne sais si à présent, grâce à une poétique plus large, M. Sardou, par exemple, n'arriverait pas à mettre tout cela en scène, par des prodiges d'adresse, en détournant notre

attention du principal sur l'accessoire, en s'attachant surtout à ce qu'il peut y avoir de pittoresque extérieur ou d'intérêt romanesque dans cette aventure. Ce déguisement et cette évasion dans une suburre du second siècle, ces scènes de taverne, je crois que M. Sardou serait capable de les faire passer et d'accommoder *Théodore* à la sauce de *Théodora*. Mais Corneille, non seulement lié par la poétique de son temps, mais aussi par sa vergogne naturelle, n'a pu y songer un seul moment. Alors que restait-il ? une seule ressource. Exposer par des récits ce qui ne pouvait pas être offert aux yeux, et nous montrer l'effet de ces récits sur le personnage le plus intéressé (après Théodore) à l'événement, c'est-à-dire sur Placide.

C'est ce que Corneille a fait avec une dextérité merveilleuse, mais malheureusement un peu stérile. Cela se trouve au quatrième acte. Placide, éloigné par une ruse de Marcelle, rentre au palais et fait ouvrir la porte de l'appartement où il a laissé Théodore et où il croit qu'elle est encore enfermée :

> Ouvrez, Paulin, ouvrez, et me la faites voir.
> On ne me répond point et la porte est ouverte !
> Paulin ! Madame !

Je crois qu'un homme du métier ajoutera un petit coup de théâtre. Vous le verrez tout à l'heure ; il fait grand effet ; et le poète mettra ce vers :

> Qu'a-t-on fait de mon âme ? où la dois-je chercher ?

C'est également ici que commence la série des narrations. Il y en a quatre qui se complètent et se rectifient successivement.

Premier récit erroné. — Un certain Lycante, confident envoyé par Marcelle, raconte à Placide que celle-ci, revenue à de meilleurs sentiments, a obtenu de Valens qu'il commuât la peine de Théodore en un simple bannissement. Placide se refuse à le croire et dit ce joli vers :

Tout fait peur à l'amour, c'est un enfant timide.

Mais enfin il se laisse persuader ; et s'abandonne à sa joie.

Second récit incomplet. — Paulin arrive et, après un quiproquo assez inhabilement prolongé, raconte que Théodore a été bien réellement conduite dans un lieu de déshonneur ; que Didyme est survenu ; et que soit en criant aux soldats qu'il veut se venger de Théodore, soit en leur jetant des pièces d'argent, il est parvenu à entrer le premier dans la maison et qu'il en est sorti quelque temps après en se cachant le visage, comme honteux de son mauvais coup.

Ici, Placide a ce beau cri :

Il y mourra l'infâme !
Viens me voir dans ses bras lui faire vomir l'âme.

Troisième récit qui rectifie en partie le précédent. — Cléobule vient raconter que c'est Théodore qui est sortie sous les habits de Didyme. La fureur de Placide

tourne en une jalousie de plus en plus douloureuse et aiguë. Il croit que Théodore s'est abandonnée librement à Didyme ; il souffre mille maux et jure de se venger.

Quatrième récit qui rectifie et qui complète tous les autres. — Didyme lui-même, amené par des soldats, raconte son entrevue avec Théodore, comment il l'a sauvée ; qu'il est chrétien et qu'il attend la mort. Placide ne peut douter de sa sincérité et aussitôt sa jalousie change de nature, ce qui est fort bien observé.

Didyme vient de lui dire :

Vivez sans jalousie et m'envoyez mourir.

Alors Placide :

Hélas, et le moyen d'être sans jalousie,
Lorsque ce cher objet te doit plus que la vie ?
Ta courageuse adresse à ses divins appas
Vient de rendre un secours que leur devait mon bras ;
Et lorsque je me laisse amuser de paroles,
Tu t'exposes pour elle, ou plutôt tu t'immoles :
Tu donnes tout ton sang pour lui sauver l'honneur,
Et je ne serais pas jaloux de ton bonheur ?

Mais Placide est généreux, et il promet de faire tout ce qu'il pourra pour sauver Didyme.

Voilà le quatrième acte. A vrai dire, pris en lui-même, c'est une assez belle chose. Cet artifice du récit incomplet est ingénieux. Corneille s'en est déjà servi dans la tragédie d'Horace, pour nous faire

connaître le fond de l'âme du vieil Horace et lui faire arracher le cri fameux : *qu'il mourût* ! Le même artifice dans Théodore produit des effets aussi dramatiques et tout cet acte formerait une peinture très bien graduée de la jalousie et même des diverses espèces de jalousie dans une même âme, si le cas de Théodore était un cas ordinaire et si son cœur seul était en jeu. Mais, tandis que ce malheureux Placide se désespère sous nos yeux, nous ne pouvons nous empêcher de songer à ce qui se passe là-bas, et nous ne pouvons pas l'oublier, car l'oublier, ce serait oublier le drame lui-même.

Cet acte, le meilleur des cinq, est donc une manière de hors-d'œuvre, car ce n'est pas une étude de la jalousie que Corneille avait semblé nous promettre. Et cette jalousie même nous n'en saurions goûter tranquillement la description, troublés, gênés que nous sommes par l'image de ce qui la cause. Un autre malheur, c'est que la pièce semble bien terminée ici. Car, si Théodore est requise, et si elle revient, la situation est la même qu'au premier acte et le drame recommence.

Corneille s'en est tiré comme il a pu. Théodore vient se livrer spontanément, ce qui est humainement absurde, car alors, pourquoi s'est-elle échappée ? mais elle raconte que Dieu lui a révélé que cette fois on ne l'enverrait plus au lieu de déshonneur, mais cette intervention momentanée du surnaturel dans une pièce dont l'action est formée, le reste du

temps, par la lutte des passions naturelles, n'est pas très heureuse. Vous m'objecterez Polyeucte ; mais là le surnaturel n'arrive qu'à la fin et vraiment que dans la dernière scène. Une chose qui explique un peu ce retour de Théodore (un dénouement), c'est que Marcelle, dans l'intervalle, a vu mourir Flavie, et dès lors elle veut le sang de Théodore et non plus son déshonneur. Corneille trouve cela ingénieux, mais en réalité, ce n'est pas très logique, car cela signifie que Marcelle va se venger d'autant moins cruellement qu'elle a plus de raison à se venger. Cependant Théodore réclame la mort ; Didyme la réclame aussi et cela à plusieurs reprises. Corneille esquisse, avec un ennui visible, cette lutte de générosité entre les deux martyrs. Marcelle les met d'accord en les tuant tous les deux de sa propre main ; puis elle se tue elle-même. Et Placide se tue à son tour.

C'est une fin, ce n'est pas un dénouement. Un dénouement ne serait possible que par une certaine souplesse chez quelques-uns des personnages, une certaine capacité de se modifier. C'est ainsi qu'un dramaturge de nos jours supposerait Théodore touchée par le dévouement de Didyme, touchée par ce dévouement jusqu'à l'aimer, Didyme en fuite avec elle et un bon évêque (celui des noces corinthiennes) la déliant de son vœu de virginité, et, d'autre part, Placide enflammé de jalousie par l'héroïsme même de Didyme et par l'avantage que cet héroïsme lui donne sur lui au point de tuer, si vous voulez, son

rival dans les bras de la chrétienne. Cela ou autre chose, ce serait un dénoûment. Il est vrai qu'alors Théodore ne serait plus vierge et martyre. Mais ainsi que le confesse Corneille : « Une vierge et » martyre sur un théâtre n'est autre chose qu'un » terme qui n'a ni jambes ni bras, et, par conséquent, point d'action. » Alors ?... vous voyez que partout nous nous heurtons à des impossibilités.

Un troisième vice rédhibitoire de cette bizarre tragédie, ce serait la simplicité roide et immuable des personnages. Rappelez-vous, en effet, qu'il y a bien lutte entre eux, mais il n'y a pas ombre de lutte dans le cœur de chacun d'eux. Et cela est très froid, étant hors nature. Mais, d'autre part, cette conception des personnages, qui certainement ne contribue pas à rendre la pièce excellente, la rend du moins instructive, en nous montrant très clairement un des farouches partis pris de Corneille. Et nous sommes ainsi amenés à notre second point : par où la tragédie de Théodore, qui n'est pas bonne, est cependant intéressante.

Elle l'est d'abord par la candeur de Corneille.

Il n'y avait qu'un chrétien absolument sincère, sérieux et candide, qui pût entreprendre de traiter un pareil sujet, et même d'en tirer une œuvre d'édification. Ces mots qu'il serait obligé de prononcer malgré tout ; ces images qu'il ne pourrait se dispenser d'évoquer, du moins indirectement, Corneille ne s'en est pas inquiété outre mesure, car, enfin, le

chrétien faisant son examen de conscience, prononce ces mots, évoque ces idées et ces images. Il faut bien qu'il se les représente, il faut bien qu'il ait devant lui ou son péché, ou sa tentation pour l'expier ou pour le confesser. Les plus grands saints n'ont jamais reculé devant certaines hardiesses de langage pour exprimer avec précision ce que les chrétiens doivent connaître afin d'en prendre horreur. Eh bien, voilà pourquoi Corneille a cru, dans sa naïveté, que ce qui pouvait être dit dans l'oratoire, dans le confessionnal ou dans la chaire chrétienne, pourrait être dit avec le même fruit d'édification sur les planches d'un théâtre, par des comédiennes qui, quelquefois sont des personnes de vie frivole, et devant des hommes et des femmes assemblés pour se divertir, il n'a pas songé à la différence profonde qu'il y a entre les dispositions de l'homme qui prie ou qui écoute la parole de Dieu et celle de l'homme qui recherche le plaisir d'un spectacle profane ; il n'a pas senti que certaines images quand elles ne sont pas évoquées expressément pour être condamnées, doivent inévitablement scandaliser les bonnes âmes et égayer les autres ; mais cette gaieté et cette naïveté me semblent excessivement honorables et dignes. En second lieu, la pièce est intéressante, par la constitution du personnage de Théodore.

Je vous disais tout à l'heure qu'une vraie jeune fille dans la situation de Théodore n'aurait pas compris grand'chose et qu'elle n'aurait presque rien à

dire. En fait, cela même aurait pu être joli et élégant. Imaginez-vous une jeune enfant totalement ignorante, qui traverserait toute cette terrible aventure, avec seulement un vague effroi, un grand étonnement dans ses grands yeux (elle devrait avoir de grands yeux, naturellement) ; qui ne se douterait pas de ce que ces soldats lui veulent, qui se jetterait innocemment dans les bras de Didyme, quand il arriverait, et qui se trouverait sauvée sans savoir à quoi elle a échappé — cela serait assez pathétique, mais j'avoue que cela serait convenable à un conte ou à un roman plutôt qu'à un drame. Corneille, lui, a pris tout simplement un autre parti. Il a fait de Théodore *une femme,* une chrétienne du second siècle, une femme du temps de Louis XIII et enfin une pure corneillienne. D'abord, il en a fait une femme.

Lorsqu'on annonce à Théodore à quoi elle est condamnée, elle n'a pas un instant d'incertitude ; elle paraît aussi instruite qu'une femme peut l'être. Ecoutez-la ; ce qu'elle dit est fort beau, mais ce n'est pas là le langage d'une innocente. Paulin vient de lui dire qu'on la traite comme elle traite les dieux :

PAULIN.

Vous les déshonorez, et l'on vous déshonore.

THÉODORE.

Vous leur immolez donc l'honneur de Théodore,
A ces dieux dont enfin la plus sainte action
N'est qu'inceste, adultère et prostitution ?
Pour venger les mépris que je fais de leurs temples,

Je me vois condamnée à suivre leurs exemples,
Et dans vos dures lois, je ne puis éviter
Ou de leur rendre hommage, ou de les imiter !
Dieu de la pureté, que vos lois sont bien autres !

Corneille a substitué à certains passages au vocabulaire grave le vocabulaire romanesque de son temps, et il le fait sans trop s'en rendre compte. Théodore parle de son honneur exactement dans les mêmes termes que Clélie et, par conséquent, que Cathos et Madelon.

Et Théodore est d'autant plus proche parente de Clélie qu'elle n'a à aucun degré l'humilité ni la simplicité chrétienne. Elle est princesse, et elle s'en souvient. Elle rappelle volontiers ses aïeux. Elle dit, par exemple, en parlant de Placide :

Cette haute puissance à ses vertus rendue
L'égale presque aux rois dont je suis descendue ;
Et si Rome et le temps m'en ont ôté le rang,
Il m'en demeure encore le courage et ce sang.
Dans mon sort ravalé je sais vivre en princesse.

Enfin, Corneille a fait de Théodore une pure Corneillienne.

On a dit souvent que Corneille était le poète du devoir. Cela est vrai, si l'on considère ses premières tragédies (le *Cid* excepté), où, en effet, le devoir l'emporte sans beaucoup de lutte sur la passion. Et encore est-ce toujours un devoir étrange et exceptionnel, parfois contestable. Mais après *Polyeucte*, Corneille n'est plus guère que le poète de la volonté,

vertueuse ou criminelle. Mais la volonté elle-même a sa beauté propre et indépendante des choses auxquelles elle s'applique. Et alors il est amené tout naturellement à simplifier de plus en plus ses personnages, afin que, n'ayant qu'un seul sentiment ou une seule passion, ils puissent y appliquer l'effort entier de leur volonté, et que cet effort, n'étant plus contrarié ni partagé, paraisse plus formidable et plus beau. Bref, il devient le poète de l'hypertrophie de la volonté, du courage poussé jusqu'à la férocité, de l'orgueil poussé jusqu'au délire. L'âme de Théodore, c'est l'âme de Polyeucte, mais sans l'amour humain, qui, chez Polyeucte, combat l'autre amour. Elle nous dit bien, à un endroit, qu'elle aimerait Didyme, si elle se laissait aller. Nous n'y croyons point. Elle ne *lutte pas;* elle n'a pas à lutter un seul instant. Il va sans dire que non seulement elle méprise absolument la mort, que l'idée de la mort ne lui donne pas le plus petit frisson, puisque l'idée même d'aimer la laisse parfaitement calme. Rien ne se trouble en elle. Elle pense, elle dit tranquillement qu'il n'y a pas de péché là où la volonté n'est pas :

> Dieu, tout juste et tout bon, qui lit dans nos pensées,
> N'impute point de crime aux actions forcées.

De même les autres... Ils n'ont qu'une passion, qu'un sentiment, qu'une volonté. Ainsi Didyme est encore un Polyeucte dépouillé de tout reste de passion humaine. Car, sans doute, il dit bien qu'il aime

Théodore, et il la sauve; mais nous sentons bien, en réalité, qu'il en ferait autant pour toute autre de ses sœurs chrétiennes.

Placide a deux sentiments, mais qui n'en font qu'un, car l'un est l'envers de l'autre : l'amour de Théodore et la haine de Marcelle.

Celle-ci, pareillement, n'a qu'une passion : l'amour pour sa fille Claire, amour qu'elle rappelle sèchement dans quelques hémistiches. Un dramaturge de nos jours n'aurait pas manqué de mettre en opposition cette tendresse maternelle avec sa haine pour Placide. Il aurait supposé que Marcelle, à un moment, contrainte d'épargner son ennemi pour ne pas tuer sa propre fille, nous aurait fait voir Flavie languissante et mourante, comme M. Sardou nous fait voir, dans *Patrie*, la fille du duc d'Albe... Mais Corneille veut que Marcelle soit d'un seul bloc; c'est la Cléopâtre de *Rodogune,* plus abominable encore, plus simplifiée. Ces gens-là ne se contentent pas d'avoir, au moral, des muscles terribles; ils les étalent; ils les font rouler; ils les exercent sans intérêt, sans nécessité, pour le plaisir. Par exemple, dès leur première rencontre, Placide et Marcelle se provoquent et s'affrontent sans aucune espèce d'utilité et même de la façon la plus absurde, car chacun d'eux, à ce moment-là, a tout intérêt à ménager l'autre. Placide, même, traite fort mal cette malheureuse Flavie, qui n'a rien fait que de l'adorer. Comme Marcelle lui reproche son arrogance, il s'écrie :

Au-dessous de Flavie ainsi me ravaler,
C'est de cette arrogance un mauvais témoignage.
Je ne me puis, Madame, abaisser davantage.

C'est abominable. Écoutez plus loin ce cliquetis :

MARCELLE.

Après tant de bienfaits, osé-je trop prétendre.

PLACIDE.

Ce ne sont plus bienfaits, alors qu'on veut les vendre.

MARCELLE.

Que doit donc un grand cœur aux faveurs qu'il reçoit ?

PLACIDE.

S'avouant redevable, il rend tout ce qu'il doit.

. . . . . .

. . . . . .

MARCELLE.

L'ouvrage de nos mains avoir tant d'insolence !

PLACIDE.

Elles m'ont mis trop haut pour souffrir une offense.

MARCELLE.

Quoi ! vous tranchez ici du nouveau gouverneur.

PLACIDE.

De mon rang en tous lieux je soutiendrai l'honneur.

. . . . . .

. . . . . .

MARCELLE.

Plus il me doit d'honneurs, plus son orgueil me brave !

PLACIDE.

Plus je reçois d'honneurs, moins je dois être esclave.

Et ainsi de suite. Vous le voyez, ils exercent leurs muscles; ils font cela tout le temps. Corneille adore ces exercices, et, de plus en plus, il affectera de ne voir, de l'âme humaine, que ses muscles. C'est bien fâcheux, car il y a les nerfs, qui sont autrement curieux, étant la sensibilité, le trouble, le mystère, la contradiction, la vie. Enfin, Corneille oublie tout cela. Et c'est pourquoi, à dater de *Théodore*, sauf dans deux ou trois rencontres, son théâtre est en pierre et ne vit plus.

En résumé, la représentation de *Théodore* vous fera sentir, j'espère, qu'il y a certains sujets qui, forcément, ne sont pas faits pour la scène, soit qu'ils répugnent, étant trop délicats, à la netteté grossissante de la forme dramatique, soit parce que l'hypocrisie, la pudeur, la frivolité ne sauraient les supporter, et ce sera pour vous une très bonne leçon de littérature dramatique. Puis, vous verrez en plein le mal qui a fini par désagréger le génie de Corneille, à savoir le culte fanatique de la volonté, de l'effort pour l'effort, et, enfin, que le style est souvent admirable, que les vers sont souvent aussi beaux que ceux de *Cinna* et de *Polyeucte*. J'espère que vous n'aurez pas de peine à aimer la chrétienne *Théodore,* cette martyre à la robe, à collerette et aux sentiments également empesés et fiers, cette orgueilleuse martyre du plus grand style Louis XIII.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. FRANCISQUE SARCEY

LE 9 JANVIER 1890, AVANT LA REPRÉSENTATION

DE

MITHRIDATE

TRAGÉDIE EN CINQ ACTES

DE

RACINE

MITHRIDATE

Mesdames et Messieurs,

Dans mes précédentes *Conférences*, je n'ai eu à vous entretenir que de chefs-d'œuvre authentiques, merveilleux, qu'on pouvait en quelque sorte admirer d'un bloc.

Aujourd'hui, nous avons affaire à une tragédie qui renferme, sans aucun doute, des beautés de premier ordre, mais qui cependant a passé au second ordre dans le théâtre de Racine. C'est un chef-d'œuvre, si vous voulez, mais ce n'est pas de ces chefs-d'œuvre impeccables qu'on peut admirer sans restriction.

La fortune de cette pièce de *Mithridate* a été très diverse. Elle a été, tout d'abord, accueillie avec acclamation. Nous avons, à ce sujet, les témoignages les plus authentiques, les plus curieux. Nous savons que Mme de Coulanges écrivait à Mme de Sévigné, sa

mère : « *Mithridate* est une pièce qui nous a fait courir; on la voit trois fois et la quatrième avec plus de plaisir encore. » Louis XIV ne cachait pas non plus son admiration pour cette pièce ; c'était celle qu'il préférait dans le théâtre de Racine. Tout le dix-septième siècle a donc applaudi cette tragédie avec *Andromaque*, *Britannicus* et *Phèdre*. La vogue a encore duré pendant une grande partie et même pendant presque tout le dix-huitième siècle. *Mithridate* a été joué (il existe des documents officiels qui l'attestent) aussi souvent que tout autre pièce de Racine. C'est vers 1800 que le succès a commencé à s'affaiblir. Ce n'est pas que la tragédie, en général, compta peu d'auditeurs à cette époque, assurément non, mais il s'est produit un fait très bizarre ; les lettrés sont restés fidèles à leur admiration pour *Mithridate*, et le gros public n'en a plus voulu. *Mithridate* a été repris un certain nombre de fois. Jamais, à la vérité, la pièce n'a eu de succès. J'appelle succès un certain empressement du public à ces reprises solennelles. Notez que ce n'était rien moins que Talma, qui remplissait le rôle de *Mithridate*, et plus tard Rachel, qui reprenait le rôle de *Monime*. On est venu pour entendre les grands artistes ; mais la pièce a disparu presque aussitôt de l'affiche du *Théâtre Français*. C'est une légende qui se trouve dans les cahiers mêmes de la comédie. M. Wedel, qui écrit ces cahiers, le remarque après la première représentation de Mlle Rachel. Il dit, en

effet, que déjà *Mithridate* n'avait pas réussi du temps de Talma, et que c'était une pièce qui ne procurait aucun plaisir au public. Le rôle de Monime a séduit toutes les grandes artistes, entre autres, de nos jours, Mme Sarah Bernhardt. On vient de la reprendre à la *Comédie Française*, on la joue ici. Tous les critiques se répandent en admiration sur cette pièce. J'ai consulté, feuilleté le critique Geoffroy. Il n'a pas consacré moins de six feuilletons pour dire au public : accourez. Et le public a toujours répondu : *non*. Quand la pièce a été reprise par Rachel, c'est Gauthier, Paul de Saint-Victor, qui ont écrit des articles flamboyants se résumant ainsi : allez voir *Mithridate ;* allez voir Racine : « c'est un grand peintre ». Grand peintre, tant que l'on voudra, mais le public lui tourne le dos. Nous avons repris la même thèse ; nous n'avons pas été plus heureux. Messieurs, toutes les fois que le public abandonne une pièce, il a ses raisons.

Une pièce n'est pas composée pour être lue au coin du feu, pour être admirée sévèrement par un petit nombre de beaux esprits. C'est une œuvre particulière, dont le premier mérite, je dirai presque le seul mérite, est d'impressionner violemment une foule réunie dans un théâtre. Toute pièce qui ne parvient pas à cette fin peut contenir des beautés de premier ordre, des beautés qui transportent les lettrés, jamais elle ne sera ce que nous appelons une belle pièce ; il faut absolument saisir le public par

les entrailles. Eh bien, le tort des lettrés, quand ils parlent du théâtre, c'est de toujours faire abstraction du côté purement dramatique. Ils regardent une pièce comme une œuvre de littérature ; puis ils s'écrient : Ah ! mon Dieu, que voilà de beaux morceaux, que ce rôle est assez...

Ils ne se doutent pas que cette pièce doit être jouée, et quand elle est jouée, ils ne l'écoutent pas ; ils la savent par cœur la plupart du temps ; elle ne leur produit donc aucun effet ; ils se contentent d'écouter les cent cinquante ou deux cents vers qu'ils aiment, puis ils abandonnent leur fauteuil, et toutes les fois qu'on joue la pièce, ils reviennent entendre leurs cent cinquante ou deux cents vers, et ainsi jusqu'à nouvel ordre. Mais le gros public qui vient pour voir une pièce de théâtre, demande une pièce de théâtre. On nous a bien dit, quand nous étions au collège, que telle tragédie était un chef-d'œuvre, mais faut-il néanmoins qu'elle nous plaise.

Eh bien, Messieurs, quand on va voir jouer une pièce de l'ancien répertoire, il faut rayer complètement de sa mémoire tout ce qu'on a lu sur cette pièce, et tout ce que le professeur nous en a dit ; il faut se débarrasser de la masse, de la croûte énorme de préjugés qui s'est amoncelée sur chaque œuvre de Racine et de Corneille. Tâchez donc d'apporter au théâtre des yeux ouverts et une page blanche et écoutez comme si c'était une nouvelle pièce de Sardou ou d'Augier. Je ne dis pas que ce soit facile ;

rien n'est facile ; mais, en tous cas, ce n'est pas impossible, et nous essaierons de voir pourquoi il nous déplaît d'agir ainsi.

Nous assistons aujourd'hui, 9 janvier 1890, à la représentation de *Mithridate ;* nous n'en connaissons pas le premier mot, nous allons voir quelle est l'impression produite sur nous, laissant de côté ce qu'on a pu en dire, et nous la jugerons tout comme si c'était une comédie de Meilhac.

Nous regardons *Mithridate* comme un roi, comme un héros. D'abord, Messieurs, toutes les fois qu'un dramaturge met en scène un héros connu, qu'il fait un drame historique, il faut qu'il compte avec les préjugés du public, car s'il se met en travers de ses désirs, de ses préjugés, il n'obtiendra aucun succès.

Qu'est-ce que le public sait de *Mithridate ?*

Rien. Je ne parle pas de certains jeunes gens qui terminent leurs études. Ils savent assurément quelques petites choses de *Mithridate* : que c'était un grand roi, un barbare qui haïssait beaucoup les Romains. Et deux faits restent flottants dans leur mémoire, entre autres celui-ci : que *Mithridate* avait pris soin de s'armer contre tous les poisons ; mais qu'il avait perdu des batailles qui ont été gagnées par Lucullus et Pompée. *Mithridate* était donc un grand roi d'Asie, un prince barbare, très cruel, et qui a été l'ennemi des Romains. Quand la toile se lève, nous apprenons, au premier acte, que *Mithridate* a été battu ; que ses deux fils, Xipharès et

Pharnace, sont accourus dans une petite ville de la Chersonèse, Nymphée... Où est la Chersonèse... ? Quelque part... là-bas... en Asie. C'est ce qu'on appelait la couleur locale. Racine ni moi, nous ne nous soucions de cela. Des deux fils de *Mithridate*, l'un est roi de Pont, et l'autre de *Colchos*. Ils sont venus à Nymphée, parce que leur père y avait envoyé *Monime*. Cette héroïne nous est absolument inconnue ; c'est à peine si dans une vingtaine de lignes Plutarque cite son nom. Or, nous savons qu'elle était née à Ephèse ; qu'elle a été aimée par *Mithridate*, à son passage dans cette ville ; que ce prince a cherché à gagner son affection ; qu'il s'est heurté contre la résistance d'une jeune fille tout à fait honnête ; qu'il lui offrait la couronne, et qu'au moment de la conduire à l'autel, une guerre éclatait. Il est obligé de se mettre à la tête de ses armées ; et, fort jaloux, il déporte la jeune fille dans une ville éloignée, à Nymphée. Ses deux fils s'en étaient rendus amoureux. Xipharès l'avait rencontrée en Grèce; son désir était de l'épouser si son père ne s'était déclaré après lui.

Pharnace est accouru le premier sous les murs de Nymphée, qui est gouvernée par un lieutenant de *Mithridate*, Arbate. Pharnace est un traître, un ami des Romains. Il réussit à se faire ouvrir les portes de la ville; simule de pleurer la mort de son père. Puis il se présente à Monime qu'il entretient alors de ses *feux*, comme on disait dans le style de ce temps-là.

Il rencontre Xipharès dans le palais, qui, lui aussi, est épris de Monime, moins indifférente à son égard. Pharnace, cependant, lui tient ce langage :

Jusques à quand, Madame, attendrez-vous mon père ?
. . . . . .
Venez, fuyez l'aspect de ce climat sauvage
Qui ne parle à vos yeux que d'un triste esclavage.
. . . . . .
Le Pont vous reconnaît dès longtemps pour sa reine.
Vous en portez encore la marque souveraine.
. . . . . .
Maître de cet État que mon père me laisse,
Madame, c'est à moi d'accomplir sa promesse.
Mais il faut, croyez-moi, sans attendre plus tard,
Ainsi que notre hymen presser notre départ.
Nos intérêts communs et mon cœur le demandent.
Prêts à vous recevoir, nos vaisseaux vous attendent
Et du pied de l'autel vous y pouvez monter,
Souveraine des mers qui vous doivent porter.

Soudain l'on apprend que *Mithridate* n'est pas mort. Désespoir de Pharnace, qui connaît la jalousie de son père ; désespoir de Monime, qui voit tous ses projets renversés ; désespoir de Xipharès, qui adore son père, mais qui aime mieux le savoir loin de lui que dans le palais. Pharnace dit alors à Xipharès : « Vous savez mon secret, j'ai pénétré le vôtre ; vous connaissez les fureurs du roi, Unissons-nous et ne nous laissons imposer que les lois que nous voulions bien subir jusqu'ici. » Où est le sujet ? Il n'est pas exposé. Remarquez que voilà Pharnace et Xipharès

qui se disputent la main de Monime, mais nous voyons déjà que ce n'est pas là le sujet de la pièce. Puisque Mithridate revient, il demandera à Monime de devenir sa femme. Celle-ci est comme les héroïnes de romans, qui ont des mines passives, naturelles ou acquises, qui ont des grâces ou des fiertés, mais enfin qui ne sont que soumises à ce qu'elles appellent le destin ou la fatalité. Elle acceptera donc toute éventualité. Nous n'avons pas à espérer un sujet de conflits ou de drame. A quoi donc devons-nous nous attendre? Nous avons vu que Monime était une esclave couronnée. Or voilà que Pharnace, comme un troisième rôle de mélodrame, se présente à nous avec Xipharès, et c'est tout. Où est le sujet de la pièce? Un premier acte est toujours passable. Le public lui fait aisément crédit. Il y a encore quatre actes! Que va-t-il arriver maintenant? Monime nous fait entendre de douloureuses plaintes qui signifient bien peu de choses. La scène languit. Mithridate apparaît tout à coup. Son entrée est admirable. Il est suivi de ses deux fils avec lesquels il s'entretient : « Quoi que vous puissiez me dire, ce n'était pas ici votre place. Vous deviez rester, vous dans votre Colchos, vous dans votre Pont. »

Mais vous avez pour juge un père qui vous aime.
Vous avez cru des bruits que j'ai pensés moi-même.
Je vous crois innocents, puisque vous le voulez,
Et je rends grâce au ciel qui nous a rassemblés.

. . . . . .

Je médite un dessein digne de mon courage,
Vous en serez tantôt instruits plus amplement.
Allez et laissez-moi reposer un moment.

Il reste en compagnie de son vieil Arbate. Ici vient un couplet qui est une merveille de narration :

Je suis vaincu, Pompée a saisi l'avantage
D'une nuit qui... etc.

Il est, en effet, vaincu : les Romains le pressent de toutes parts ; il en prendrait encore son parti, mais il y a une chose qu'il ne peut pas supporter, qui lui perce le cœur ; c'est que ses deux fils sont venus à Nymphée et, assurément, ce n'est que pour Monime. Qu'est-il advenu pendant son absence ? Il interroge Arbate. Ce dernier aime Xipharès, qui est l'ennemi des Romains. Il dit à Mithridate que celui-ci est venu dans la province, parce qu'il croyait qu'elle pourrait être adjointe à celle que le roi lui a déjà confiée. Quant à Pharnace, il a entretenu la reine de ses feux. Mithridate furieux, s'écrie :

Traître ! sans lui donner le loisir de répandre
Les pleurs que son amour aurait dus à ma cendre...

Mithridate a soixante-dix ans. Il veut épouser Monime ; il s'imagine que sa mort sera un deuil pour celle-ci. Voilà qui est assez extraordinaire ! Il est donc fortement épris de la jeune fille. On commence à comprendre le sujet de la pièce : un vieillard amoureux d'une jeune fille. Et ce sujet tourne au tragique

et le public écoute avec un véritable intérêt. Ce n'est pas que le sujet se prête peu au drame, mais c'est un sujet de comédie. La Bruyère a dit : « C'est une grande difformité qu'un vieillard amoureux. » Il n'a pas dit : c'est un vice ; non, c'est une difformité qui nous fait toujours rire, parce qu'il y a disproportion entre ce qu'on désire et le pouvoir qu'on a de l'obtenir. Toute disproportion aboutit infailliblement à un ridicule qui est immédiatement senti et saisi par le public, aussitôt qu'on le lui désigne. C'est la raison pour laquelle un poète comique ne manque jamais l'occasion d'opposer à des vieillards amoureux des jeunes filles qui leur rappellent leurs cheveux blancs. C'est ce que fait Agnès avec Arnolphe. Remarquez que les limites dans lesquelles la nature a circonscrit l'amour sont très flottantes. Elles changent à peu près selon les siècles et la civilisation. Notre civilisation les a bien reculées, mais enfin il y a toujours un moment où l'on doit dire avec le poète latin : « Certus arcumque repono. » Quand on ne le fait pas, on s'expose à être bafoué. Comment peut-on transporter cela dans une tragédie ? Racine va se heurter à une difficulté, qu'il va tourner d'une façon merveilleuse, mais qui enlèvera au drame une grande partie de son intérêt. Quelle est cette difficulté ? Toutes les fois qu'une disproportion d'âge et d'affections est exposée au public, il en voit tout le ridicule et il en rit.

Le public, en effet, ne peut s'entendre que sur les

sentiments très généreux de la nature humaine. Or, la jeunesse ne doit aimer que la jeunesse, c'est un sentiment général de l'humanité, un sentiment de la bonne et indulgente nature. Sans doute, un homme âgé qui aime peut posséder d'autres avantages que ceux de la jeunesse (la jeunesse n'est du reste que la manifestation de la force) ; il peut être très riche, très puissant, grand artiste, poète éminent ; il peut avoir un certain prestige qui s'accroîtra même en raison de ses années ; il se pare de tout cela et fait cette juste réflexion : « Je n'ai plus la jeunesse, je n'ai plus les bonnes grâces d'autrefois, mais je suis QUELQU'UN, je mérite assurément qu'on m'estime. » S'il ne parvient pas à gagner l'affection de la personne qu'il aime, il en ressent une grande douleur. Il a cinquante ans (je ne parle pas de Mithridate, qui a soixante-dix ans ; ce n'est plus possible), c'est vrai, mais aussi il est QUELQU'UN ; voyez, tout le monde parle de lui, l'admire, l'applaudit.

Remarquons donc l'ascendant qui peut être exercé sur une jeune femme ou une jeune fille avec cet artifice né de la civilisation ; ce n'est guère un sentiment commun au public. L'on peut heureusement, en l'exprimant, produire de grands effets dramatiques. Toutes les fois qu'il a été transporté à la scène, on a dû donner à la femme un rôle passif.

Dans *Hernani* de Victor Hugo, voyez cette merveilleuse scène où don Ruy Gomez de Sylva dit à doña Sol :

« C'est vrai, je suis vieux, mais enfin que veux-tu ? Oui, j'ai tort, je le vois bien, je voudrais être jeune, comme je donnerais mes tours crénelées pour les cheveux noirs et le joli visage de ce pâtre qui passe ! »

Que répond doña Sol à cela ? Rien, absolument rien. Ce plaidoyer est une merveille.

« Tu sais, le vieillard aime mieux que le jeune homme ; j'ai nom Sylva, je suis vieux, je le sais bien, mais si tu savais tout ce qu'il y a dans un vieillard, oui, je n'ai pas la force du corps, moi je ne t'aimerai pas comme ces jeunes gens, moi je t'aimerai comme on aime une femme d'abord, comme on aime une rose, comme on aime tout ce qu'il y a de beau dans la nature. »

Qu'est-ce que répond doña Sol ? Rien, absolument rien. Il continue et alors il la prend par ses sentiments.

« C'est si beau à une jeune femme de se consacrer à un vieillard, de bercer les derniers jours de ses illusions. »

Que répond doña Sol ? Rien, absolument rien. Que peut-elle faire ? Elle a un poignard dans le coffret de ses bijoux ; au sortir de la cérémonie, elle doit s'en frapper. La somme de sentiments que l'affection d'un vieillard pour une jeune fille ou une jeune femme peut avoir a été épuisée dans ce couplet.

Nous arrivons ensuite à la rivalité d'Hernani et de

Charles-Quint, puis le retour du vieillard ; mais Victor Hugo n'a fait qu'indiquer cela, car il a bien senti qu'il n'existe aucun moyen de faire rompre le silence à doña Sol. Si elle avait dit à ce vieillard qui est si tendre et si mélancolique : « Voyez vos cheveux blancs », la scène aurait tourné aussitôt au comique.

Nous allons voir se reproduire exactement les mêmes effets dans la scène où Mithridate va dévoiler sa passion à Monime. En effet, Messieurs, le roi s'avance vers elle, et il lui dit :

... Vous portez, Madame, un gage de ma foi
Qui vous dit tous les jours que vous êtes à moi.
. . . . . .

Elle répond bien quelques mots, mais insignifiants :

Seigneur, vous pouvez tout ; ceux par qui je respire
Vous ont cédé sur moi leur souverain empire ;
Et quand vous userez de ce droit tout-puissant,
Je ne vous répondrai qu'en vous obéissant.

Cette réponse pourrait satisfaire Mithridate, il n'en est rien ; car Monime lui obéit, et c'est tout ; et il ne veut pas être un tyran auquel on cède sans révolte. Et Mithridate comprend que Monime ne l'aime pas, il en cherche les raisons, la seule juste, il l'ignore. Est-ce parce qu'il est vaincu ?

Apprenez que, suivi d'un nom si glorieux,
Partant de l'univers j'attacherais les yeux,

Et qu'il n'est point de rois, s'ils sont dignes de l'être,
Qui, sur leur trône assis, n'enviassent peut-être
Au-dessus de leur gloire un naufrage élevé
Que Rome et quarante ans ont à peine achevé.

Monime ne répond rien. Il reprend alors une autre idée. Il s'exprime comme don Ruy Gomez de Silva : Puisque je dois être votre époux, n'est-il pas plus noble

De joindre à ce devoir votre propre suffrage
Et de me rassurer en flattant ma douleur ;

Je suis malheureux :

Vous demeurez muette, et loin de me parler,
Je vois, malgré vos soins, vos pleurs prêts à couler.

MONIME.

Moi, seigneur ! je n'ai point de larmes à répandre ;
J'obéis : n'est-ce pas assez me faire entendre.
Et ne suffit-il pas.....

Non, ce n'est pas assez ; ce n'est pas encore cela qu'il veut. Il ne voit pas, il ne veut pas voir la vraie raison ; mais soudain il s'écrie : « Il faut que vous en aimiez un autre. Je vois qu'on m'a dit vrai. »

On lui a dit, en effet, que Pharnace aimait Monime. Et il fait appeler Xipharès. Monime croit qu'il en veut à la vie de celui qu'elle aime et elle s'écrie :

... Ah ! que voulez-vous faire ?
Xipharès...

MITHRIDATE.

Xipharès n'a point trahi son père.

Xipharès se présente et Mithridate lui dit :

« Venez, mon fils ; venez, votre père est trahi. Un fils audacieux insulte à ma ruine, il fait la cour à la reine ; enfin, je vous laisse avec elle, décidez-la à m'aimer », et il s'éloigne.

Monime se décidera-t-elle de meilleur cœur après les discours de Xipharès. Monime n'aime pas Mithridate à cause de son âge. Et le père malheureux remet sa cause entre les mains de son fils.

Xipharès croit que Monime aime son père, mais elle lui avoue de la façon la plus exquise que c'est lui l'objet de son amour. Tout ce couplet est une merveille de bonne grâce et de décence attendrie.

Ma gloire me rappelle et m'entraîne à l'autel
Où je vais vous jurer un silence éternel.
. . . . . .
Enfin, je me connais, il y va de ma vie ;
De nos faibles efforts ma vertu se défie.
Je sais qu'en vous voyant, un tendre souvenir
Peut m'arracher du cœur quelque indigne soupir.
. . . . . .
. . . . . .
Je fuis. Souvenez-vous, prince, de m'éviter,
Et méritez les pleurs que vous m'allez coûter.

C'est ce que dit Pauline à Sévère dans la fameuse scène où tous deux s'entretiennent, où Polyeucte va renverser les dieux ; mais cette scène est bien plus belle dans Corneille : Pauline, en effet, est une honnête femme qui a raison de dire à Sévère : « Je suis mariée ; de quelque façon que cela soit, ce mariage

me lie à Polyeucte ; je craindrais les faiblesses de mon cœur, oubliez-moi. » Ici la situation est autre. Monime n'est pas la femme de Mithridate ; elle aime Xipharès, qui l'aime. Mais Xipharès est tout à fait inactif, et l'acte se termine par le départ de Monime qui recommande à celui qu'elle aime de ne pas la suivre. « Il ne lui reste plus qu'à se percer le cœur. » Cependant il se ravise, il aime mieux attendre les événements.

Nous arrivons au IIIe acte, qui renferme la belle scène de Mithridate avec ses enfants et celle de Monime. Ce seul acte a fait l'immense succès de la pièce au dix-septième siècle. En effet, on reprochait souvent à Racine de ne pas savoir mettre de la politique dans ses tragédies.

La critique le poussa si bien à bout que, pour la contredire, il imagina cette scène où Mithridate s'entretient avec ses deux fils et leur expose son fameux plan : « Je veux réunir toute l'Asie et marcher sur Rome. »

Annibal l'a prédit, croyons-en ce grand homme,
Jamais on ne vaincra les Romains que dans Rome.

Et il demande leur avis à Pharnace et à Xipharès. On a rapproché cette scène de celle d'Auguste, de Cinna et de Maxime, où le monarque dit à ces derniers : « Je vais me démettre, qu'en pensez-vous ? » Cette délibération est merveilleuse dans Corneille. Il y a là trois cents beaux vers comme il n'en a jamais été écrits sur une matière politique. On a

résolu de tuer Auguste, parce qu'il était un tyran et qu'il voulait renverser la république. Auguste survient et dit : « Messieurs, je vais me démettre et vous rendre la république, qu'en pensez-vous ? » (Le sujet de cette délibération est le fond même de la tragédie.) Maxime, qui est républicain, est enchanté de n'avoir pas à s'exposer aux suites d'une conjuration, qui peuvent être très fâcheuses. Il approuve le projet du monarque ; son but est atteint. Mais il en est autrement de Cinna qui, lui, est poussé au meurtre d'Auguste par amour pour celle qui lui a confié la vengeance de la mort d'un père. Or, si Auguste cesse d'être le maître du monde, pourquoi l'assassiner ? Il conseille donc à Auguste de rester empereur. Et dans cette scène, nous sommes tout à fait dans le sujet de la pièce, nous n'en sortons pas un seul instant ; que deux cents ou trois cents vers soient débités sur la république ou sur la monarchie, sur les avantages de l'un ou l'autre gouvernement et sur les malheurs que chacun peut causer, c'est le sujet de la pièce. Que nous n'ayons de nos jours aucun faible pour ces sortes de *délibérations*, je l'admets. Il n'en est pas moins vrai que Racine n'a pas l'habileté de Corneille pour les scènes politiques. Pourquoi rattache-t-il à son sujet cette communication si importante de l'Asie se précipitant sur Rome ? Pour éprouver Pharnace, pour savoir s'il aime Monime. C'est une bien grosse affaire pour un si petit résultat.

Assurément, c'est un-hors d'œuvre, le plus brillant, le plus magnifique des hors-d'œuvre, ce n'est pas du théâtre, le public pourra admirer les vers, mais ne s'y intéressera pas. Mithridate aime Monime qui ne l'aime pas. Il dit à Pharnace : « Vous allez seconder mes efforts, j'ai fait alliance avec le roi des Parthes. Rendez-vous auprès de lui. » Que devrait se dire Pharnace qui est un traître, qui a fait alliance avec les Romains ? « Mais, oui, je volerai vers le roi des Parthes, j'organiserai la conspiration qui est toute prête et j'enlèverai Monime. » Or, que répond Pharnace à son père : « Je ne m'y rendrai pas ! » Que va-t-il arriver ? Mithridate appelle ses gardes et fait jeter son fils en prison. Pharnace n'a là que ce qu'il mérite. On n'est pas plus sot que ce conspirateur.

Là est le défaut de la pièce. En effet, pourquoi le public ne peut-il pas s'intéresser à cette scène, c'est que Pharnace qui est un traître, qui a occupé le premier rang dans l'acte précédent, se dérobe tout à coup. On n'en entend plus parler. De plus, Pharnace, voyant que son secret est découvert, croit que c'est son frère qui l'a trahi. Il dit à son père : « Est-ce Xipharès qui vous a si bien renseigné ? il est vrai, j'aime, mais lui aussi : il aime la reine et il en est aimé. » A ces mots le drame reprend ; le malheureux Mithridate qui n'avait plus à craindre le premier objet de sa jalousie, en trouve un second. Il veut s'assurer des paroles de Pharnace. Et,

Messieurs, c'est ici que se trouve une scène merveilleuse, incomparable. (Car cette pièce où nous trouvons tant de défauts est pleine de beautés de premier ordre.) C'est ici que Racine imagine la scène que vous allez entendre deux fois aujourd'hui; une fois dans *l'Avare,* et l'autre dans *Mithridate;* un père disant à son fils : « J'ai fait réflexion. Je te donnerai Marianne. » Et Mithridate disant à Monime : « J'ai changé d'avis, vous ne serez pas ma femme. » (Et voyez, Messieurs, comme cela est curieux, délicat, profond.) Mithridate tout à l'heure cherchait ce qui pouvait bien empêcher Monime de l'aimer, il ne trouvait pas les raisons du refus de la jeune fille. Et voilà qu'il lui dit tout à coup :

« Je comprends que j'ai tort de vous imposer

Tout l'âge et le malheur que je traîne avec moi.
Jusqu'ici la fortune et la victoire mêmes,
Cachaient mes cheveux blancs sous trente diadèmes.

» Maintenant je suis vaincu ; et puis je suis vieux, je comprends très bien votre refus, j'ai résolu de vous donner à un autre moi-même, à mon fils Xipharès. » Ainsi ce vieillard, qui n'avait pu deviner pourquoi on ne l'aimait pas, en arrive à user d'un pareil artifice pour savoir si Monime aime Xipharès, et celle-ci finit par le lui avouer et elle jette ce cri merveilleux :

...Seigneur, vous changez de visage.

Cette scène saisit bien le public par les entrailles.

Mithridate est donc au courant des amours de Xipharès et de Monime. Il renvoie la jeune fille et résout de faire périr son fils, mais il lui faut auparavant prendre des précautions, car Xipharès a des intérêts dans l'armée...

Nous arrivons au quatrième acte. Monime est plongée dans le désespoir ; elle raconte à Phœdime son entretien avec Mithridate et l'aveu de sa passion ; mille soupçons viennent déchirer son cœur, Phœdime la rassure. Xipharès arrive et lui apprend que le roi connaît leur secret ; quelqu'un a parlé, le roi doit se venger. Ce quelqu'un c'est Monime. Elle raconte à Xipharès comment elle a avoué son amour à son père, et Xipharès de s'écrier péniblement :

Que voudrais-je de plus ? Glorieux et fidèle
Je meurs ! Un autre sort au trône vous appelle,
Consentez-y, Madame, et, sans plus résister,
Achevez un hymen qui vous y fait monter.

Ainsi donc voilà un père qui prend à son fils sa fiancée, il vient de lui arracher son secret par un artifice indigne, il est certain qu'il va le faire emprisonner, et ce fils ne trouve qu'une solution, exhorter sa fiancée à épouser le roi son père. Ce fils n'a donc pas de sang dans les veines ? Est-il amoureux, oui ou non? Xipharès a vingt-cinq ans ; il adore Monime. Ne peut-il pas dire à sa fiancée : « Venez, fuyons ! notre vie est en danger ». Et c'est Monime qui doit lui donner des leçons de générosité :

Quoi ! vous me demandez que j'épouse un barbare
Dont l'odieux amour pour jamais nous sépare.
. . . . . .
Ne voudriez-vous point qu'approuvant sa furie,
Après vous avoir vu tout percé de ses coups,
Je suivisse à l'autel un tyrannique époux,
Et que dans une main de votre sang fumante
J'allasse mettre, hélas ! la main de votre amante.

Et elle continue : « Non, jamais ; ce mariage ne se fera jamais ! » Mais Xipharès joue le rôle d'un nigaud ; il bêle à chaque instant son amour jusqu'au moment de mourir.

Lorsque le roi survient, Xipharès s'enfuit abandonnant Monime. Mithridate s'avance vers elle et lui dit : « Madame, je viens réclamer les droits que j'ai sur vous. » (Cette scène est une merveille.) Et Monime de répondre :

...Quoi, Seigneur ! vous m'auriez donc trompée ?
. . . . . .
...Le tombeau, Seigneur, est moins triste pour moi
Que le lit d'un époux qui m'a fait cet outrage,
Qui s'est acquis sur moi ce cruel avantage,
Et qui, me préparant un éternel ennui,
M'a fait rougir d'un feu qui n'était pas pour lui.

Et c'est là ce qui est admirable ; ce vieux roi qui pousse l'infatuation jusqu'à dire à cette jeune fille : « Comment ! je vous ai prise, vous, une simple Athénienne, je vous élève au rang de reine, d'impératrice, de souveraine de l'Asie, et voilà comment vous me

récompensez ? » Et Monime de répondre : « Je ne tiens pas à être reine. »

Mithridate lui expose alors toute sa passion. Monime, avec un charme exquis, se défend de ses embrassements : « J'attends la mort, dit-elle, mais jamais vous ne serez mon époux. » Et elle se retire.

Cela, Messieurs, est peut-être ce qui a été écrit de plus harmonieux et de plus divin. Pour se rendre bien compte de la beauté de cette scène, il faut lire une étude que Taine a faite sur le *Théâtre de Racine ;* il a analysé cette scène en la rapprochant du roman de la *Princesse de Clèves*, et il n'y a qu'à admirer.

Ce malheureux Mithridate demeure donc seul ; que va-t-il faire ?

J'ai besoin d'un vengeur et non d'une maîtresse.

« J'ai besoin d'avoir près de moi Xipharès ; c'est un vaillant soldat, un honnête homme, et c'est mon fils. »

Et il ajoute, par un retour de mélancolie :

Et vous, heureux Romains, quel triomphe pour vous
Si vous saviez ma honte et qu'un ami fidèle
De mes lâches combats vous portât la nouvelle.

Ceci est admirable, et c'est bien le sujet de la pièce. Toutes les fois que Mithridate se trouve avec Monime, nous avons la peinture d'un vieillard, qui aime une jeune fille qui ne peut que lui dire : je ne

vous aime pas, parce que vous êtes d'un âge trop respectable. Cette partie de la pièce est une merveille ; tout le reste est de second ordre.

Nous n'avons plus au cinquième acte que les lamentations de Monime qui ont toujours été un triomphe pour les artistes chargés de ce rôle. Et lorsque Sarah Bernhardt laissait tomber les vers de cette scène avec sa voix d'or, le charme était exquis et les larmes coulaient de bien des yeux.

Quant au dénouement, je ne vous en parlerai pas. Mais au dix-septième siècle, il avait été regardé comme très faible. Mithridate est tué dans une bataille. Les Romains sont venus conduits par Pharnace. Xipharès s'est jeté dans la mêlée. Mithridate alors a oublié tout. « Soyez heureux, a-t-il dit », et c'est un embrassement général. Qu'un dénouement soit un mariage ou bien un coup de poignard, peu importe, il faut que la pièce ait fait le tour de l'âme ; qu'elle nous ait montré ce qu'elle a voulu nous montrer, et qu'elle nous ait peint les passions qu'elle voulait nous peindre, le reste nous est indifférent. Une pièce réussit ou tombe pour bien des raisons. Elle réussit si elle intéresse le public d'un bout à l'autre. Le public sait très bien que dans la vie il n'y a pas de dénouement ; qu'il est artificiel dans les pièces, et que l'important est de bien décrire une passion. Nous avons eu la psychologie ou l'amour d'un vieillard pour une jeune femme. Pourquoi donc cela ne nous intéresse-t-il pas ? C'est que la jeune

femme est absolument passive ; c'est que les intrigues accessoires que Racine a nouées autour de cette action principale n'ont aucun intérêt ; que Xipharès et Pharnace sont deux rôles fort médiocres, allongent la pièce sans profit pour l'intérêt. Il n'en est pas moins vrai qu'il nous reste un certain nombre de morceaux admirables, et que nous continuerons à prendre un plaisir très mêlé à la représentation de *Mithridate* et que les lettrés diront toujours que c'est la première pièce de Racine.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. EUGÈNE LINTILHAC

LE 23 JANVIER 1890, AVANT LA REPRÉSENTATION

DE

SHYLOCK

OU LE MARCHAND DE VENISE

DE

M. HARAUCOURT

SHYLOCK

OU LE MARCHAND DE VENISE

SHAKESPEARE ET LE PUBLIC FRANÇAIS.

Sommes-nous enfin à la veille de comprendre Shakespeare? La question n'est pas impertinente : elle a été posée par la critique à propos de *Shylock*, avec une gravité qui en exclut l'ironie et n'en prouve que mieux la pressante actualité. Parlons net : Shakespeare a beau avoir dans Paris ses poètes et ses metteurs en scène, ses musiciens et même ses chorégraphes, ses dévots et sa statue, on ne saurait dire qu'il a un public. M. le directeur de l'Odéon a entrepris de lui en recruter un. Je voudrais vous entretenir aujourd'hui, avec toute la sincérité qui vous est due et avec la sobriété que commande le temps dont je dispose, des difficultés et des mérites littéraires de cette entreprise. Je bornerai donc le sujet

aux questions suivantes : depuis qu'on offre Shakespeare avec une liberté relative au public de nos théâtres, c'est-à-dire, pour rappeler une date topique, depuis le *Roméo et Juliette* de Frédéric Soulié, joué ici le 10 juin 1828, ou, si l'on veut une date plus éclatante, depuis l'*Othello* d'Alfred de Vigny, joué sur la scène sœur de celle-ci, le 24 octobre 1829, *quelles sont les principales concessions que le public français a faites au grand dramaturge anglais? Qu'est-ce qu'il y a gagné? Quelles concessions semble-t-il lui refuser encore? Les fera-t-il jamais? Que peut-il y gagner?* Mon ambition est de faire à ces cinq questions des réponses claires sinon suffisantes. Elle n'est pas mince, car il s'agit d'éviter la métaphysique et l'extase, qui sont un peu partout les deux plaies de la critique shakespearienne. J'interrogerai donc les faits et prendrai dans une critique purement expérimentale tous les points de départ des conjectures inévitables.

I

Il y a soixante ans, quand Shakespeare fut choisi pour être le chef nominal du mouvement romantique, quelque adresse qu'on mît à l'adapter au goût français, même après la campagne triomphante menée

par Diderot et les dramaturges, ses disciples, contre la séparation des genres, et sans compter les chicanes de détail sur toutes les *bienséances* classiques, ses interprètes se heurtaient toujours à deux hautes barrières qui s'élevaient encore solidement entre le public et lui. La première était une de ces interminables querelles de mots dont est remplie l'histoire du goût. On avait appris au public à ne pas souffrir un seul terme familier dans la haute poésie et à partager les pudeurs de Philaminte

> Sur l'impropriété d'un mot sauvage et bas
> Qu'en termes décisifs condamne Vaugelas.

Pour vous faire sentir la mesquinerie et la véhémence de ses scrupules là-dessus, deux faits suffiront.

Vous avez tous entendu le dialogue suivant s'échanger au début d'*Hamlet :*

> ... Dis-moi, dans ta faction
> Rien ne t'a dérangé ? — Non, pas une souris.

Et vous n'avez pas bronché et vous ne broncherez pas tout à l'heure, quand Shylock appellera par leurs noms *un rat*, voire même *un porc !* Vous en avez entendu bien d'autres ! Et cependant, pour faire passer cette souris à laquelle vous ne prenez plus garde et qui soulevait toute la bile de Voltaire (un critique écossais, Henri Home, qui voulait faire mourir d'apoplexie l'illustre chef des *Raciniens*, n'avait-il pas déclaré qu'il fallait préférer cette réplique

de corps de garde à celle d'Arcas, dans *Iphigénie :*

Mais tout dort et l'armée et les vents et Neptune ?)

il ne fallut rien moins que la révolution romantique, et notamment l'orageuse soirée du 24 octobre 1832.

On jouait au Théâtre-Français l'*Othello* d'Alfred de Vigny ; ce jour-là, s'est écrié depuis le poète, comparant lyriquement cette soirée, prélude de celle d'*Hernani*, à une des trois glorieuses, ce jour-là fut arboré sur la scène du Théâtre-Français « le drapeau de l'art aux armoiries de Shakespeare ». O poète ! O ironie des choses ! Ce drapeau était un *mouchoir*, un mouchoir de poche, celui de Desdémone. Je m'explique. Vous savez que ce mouchoir est, dans le drame, la pièce à conviction, celle qui accuse Desdémone et fait croire au Maure qu'il est, comme on dit de l'autre côté du détroit, en Corn...ouailles. En entendant Othello rugir : le mouchoir ! le mouchoir ! la faction des classiques, dite *des perruques*, se mit à rugir à l'unisson ; la jeunesse romantique tout échevelée rugit aussi, mais d'enthousiasme. La bataille fut chaude, le mouchoir fut pris et repris ; enfin il resta aux romantiques, et le mouchoir... pardon ! le drapeau de Shakespeare flotta librement sur la scène française. Ce fut un beau succès pour un temps où un chapon se disait :

Ce froid célibataire, inhabile au plaisir,
Du luxe de la table infortuné martyr.

Alfred de Vigny constata ironiquement qu'on avait mis exactement quatre-vingt-dix-huit ans à rendre à Desdémone son mouchoir, déguisé successivement en un billet, en un bandeau royal, en un tissu. A la suite de ce mouchoir, Victor Hugo fit le 89 des mots, comme il dit avec un enthousiasme qui donne la mesure des résistances vaincues. Il émancipa tous ces

Vilains, rustres, croquants que Vaugelas, leur chef,
Dans le bagne Lexique avait marqués d'une F ;
N'exprimant que la vie abjecte et familière,
Vils, dégradés, flétris, bourgeois, bons pour Molière !

Quant au public, d'abord indécis entre les deux camps, au rapport d'un témoin oculaire, le duc de Broglie, il s'aperçut enfin qu'il n'y avait là, comme dit Hamlet, que des mots ! des mots ! des mots !

Ces scrupules de ton, ouvrage avancé des fortifications classiques, une fois emportés, on se trouva en face de la Bastille des trois unités,

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Bâtie chez nous par les pédants italiens, fortifiée par les nôtres, la Ménardière et d'Aubignac, sacrée par Boileau et nos tragiques, elle résistait depuis plus de deux siècles aux attaques intermittentes des *indépendants*, quand Stendhal donna, en 1823, le signal de l'assaut suprême. Dans sa brochure fameuse de *Racine et Shakespeare*, morigénant une « jeunesse égarée » qui venait de *siffler* Shakespeare (un Shakes-

peare authentique promené par une troupe anglaise qui ouvrait la voie à Kemble et à Mac-Ready), il leur disait : Prenez garde, nous restons toute notre vie en France *des hommes de collège pour la littérature !* — (Avec ce mot-là, voyez-vous, on mène des jeunes gens où l'on veut. On les mena à la bataille d'Hernani.) — Cessez de regarder Shakespeare à travers La Harpe, ne vous préoccupez plus des unités, et surtout de celle du temps ; ne soyez scrupuleux que sur l'unité d'intérêt, et je vous promets des merveilles. Pour le faire court, je vous rappellerai simplement qu'on l'en crut. Mais quelles étaient les merveilles promises ? Les a-t-on goûtées depuis ? C'est précisément la seconde question qu'il nous faut examiner.

II

Stendhal a indiqué aux romantiques la Terre Promise, avec une netteté que commande la citation :

« La tragédie *racinienne*, disait-il, ne peut jamais prendre que les trente-six dernières heures d'une action ; donc jamais de développement de passions. Il est intéressant, il est *beau* de voir Othello, si amoureux au premier acte, tuer sa femme au cinquième. Si ce changement a lieu en trente-six heures, il est absurde, et je méprise Othello. Macbeth, honnête

homme au premier acte, séduit par sa femme, assassine son bienfaiteur et son roi et devient un monstre imaginaire. Ou je me trompe fort, ou *ces changements de passion* dans le cœur humain sont ce que la poésie peut offrir de plus magnifique aux yeux des hommes qu'elle touche et instruit à la fois. »

Ainsi nous allons goûter dans Shakespeare un pathétique tout nouveau. Nous voilà bien avertis que nous assisterons à l'*histoire* d'une âme, et non à une *crise*, que le roman va être pris, non par la fin, à la française, mais tout au commencement. Mais précisons encore. Shakespeare nous présente d'abord sur la scène un personnage ayant toute sa santé morale ; puis, devant nous, il lui inocule le venin d'une passion, et il nous invite à suivre les progrès du poison mortel, les désordres qu'il amène dans l'organisme moral, c'est-à-dire la longue agonie de l'honneur ou de la raison. En vain la victime se débattra, s'écriera comme le roi Lear : « La folie est sur cette pente ! » Aiguillonnée par sa passion, elle courra, elle roulera jusqu'au bas de la pente, en se regardant tomber avec une effroyable lucidité. Le général Macbeth revient victorieux : « Tu seras roi », lui crient, au passage, les sorcières de la bruyère d'Harmuir, et ce mot (le dernier de tant de révolutions !) inocule le venin de l'ambition dans l'âme jusque-là loyale de ce soldat du devoir. Voici Othello, valeureux et noble époux de Desdémone qu'il a séduite : « Ma fille m'a trompé, elle te trompera, » lui crie le père, et la plaie, imper-

ceptible d'abord, est faite. Iago y versera à son aise le venin de la jalousie, *frottant*, comme il dit, *l'ulcère* au vif. Dès lors, ni Macbeth, ni Othello ne dormiront plus : « to sleep no more ! » L'un, *aiguisé au meurtre* par lady Macbeth, marchera dans le sang jusqu'à s'y noyer ; l'autre bondira en vain devant les soupçons dont le harcèle Iago ; il faudra qu'il subisse l'horrible étreinte du *monstre aux yeux verts*, cloué là, comme l'ours au poteau devant la meute. Ecoutez Iago, il vous dira le secret de Shakespeare : « Le More change déjà, sous l'influence de mon poison. Les idées funestes sont par leur nature des poisons qui d'abord font à peine sentir leur mauvais goût, mais qui, dès qu'elles commencent à agir sur le sang, brûlent comme des mines de soufre. Ni le pavot, ni la mandragore, ni tous les narcotiques du monde ne te rendront plus le doux sommeil. Travaille, ma drogue, travaille ! » Or, Iago, l'âpre spectateur, c'est Shakespeare lui-même qui nous fait signe de la coulisse et nous invite, si je puis dire, à une expérience cruelle et sublime de vivisection morale, où le spasme de l'agonie doit trahir le secret même de la vie et de la santé.

Telle est, je crois, l'essence du pathétique de Shakespeare ; tel est le spectacle très philosophique et très scénique à la fois qu'il nous offre dans ses grands drames. En sentons-nous tout l'attrait, aujourd'hui ? Oui, certes, et j'en trouve la preuve dans cette phrase de M. Emile Faguet, d'autant plus pro-

bante qu'il l'écrivait il y a huit jours, et sans songer à Shakespeare : « Dès lors, ce n'est pas un conflit de sentiments seulement, c'est une évolution de caractère que j'entrevois, la chose la plus difficile, la plus forte et la plus belle qui puisse se présenter à nous au théâtre. » Quant au grand public, nous avons une preuve décisive qu'il commence à goûter directement le pathétique de Shakespeare : c'est le succès du *Macbeth* de J. Lacroix attesté par plus de cent représentations ici en 1864, et par une reprise récente. Ce succès est le fait le plus considérable et le plus caractéristique que l'on trouve dans l'histoire de Shakespeare sur le Théâtre-Français depuis Voltaire. Le plaisir sans mélange que le public a pris à Macbeth, y compris les sorcières, a été la récompense des concessious qu'il avait faites aux vieux Will, à l'appel de Stendhal.

III

Mais, me dira-t-on, *Macbeth* est, de toutes les tragédies de Shakespeare, celle qui ressemble le plus à une tragédie française, surtout si l'on en retranche quelques scènes épisodiques, les extravagances du portier et le babillage de l'enfant de lady Macduff. Or, M. Jules Lacroix, à peu près fidèle en tout le

reste, ne l'a pas été sur ces points. Il est vrai, et il ne pouvait songer à nous traduire Shakespeare aussi fidèlement que Sophocle. On renforcera l'objection en nous faisant remarquer qu'*Hamlet* n'a pas pleinement réussi, qu'il a été le succès d'un acteur, non de Shakespeare. Et me voilà amené à la partie délicate de cette critique expérimentale. Quelles concessions refusons-nous encore à Shakespeare ?

L'accueil que la presse dramatique a fait à *Hamlet* nous renseigne curieusement là-dessus. Un critique considérable a dit avec sa belle franchise : « Je m'ennuie »; un autre vient de déclarer avec une autorité inquiétante : « Je ne comprends pas encore » ; un troisième avait insinué avec sa finesse aiguë et si attrayante : « Je crois que je ne comprends pas très bien. » Je vais imiter leur franchise, en vous avouant que, comme le dindon de la fable, *je vois bien quelque chose.* Ce que je vois surtout, c'est un malentendu.

Il porte sur les procédés de Shakespeare pour mettre en scène ce pathétique que je vous définissais tout à l'heure. Brutus médite quelque part sur l' « intérim qui sépare l'exécution d'une chose terrible de sa conception première ». Or tous les héros tragiques de Shakespeare ont à franchir cet intérim sous nos yeux, depuis le moment où ils constatent comme Hamlet que « la résolution naissante pâlit au reflet de la pensée », jusqu'à celui où ils crient avec Macbeth : « Les mots soufflent une trop froide ha-

leine sur la chaleur de l'action. » A l'action ! à l'action ! Or, il arrive que cet intérim nous paraisse long ou obscur, comme dans *Hamlet*. Nous refusons d'entrer, *au théâtre*, dans toutes les raisons qu'il a d'hésiter, lui, savant, rêveur, névrosé et pessimiste, qui a lu Bacon et deviné Schopenhauer, qui *périt par sa propre contemplation,* comme a dit un grand philosophe. A qui la faute ? Nous ne saurions nier pourtant que ces oscillations de volonté, ces balancements de passions et de raisons ne soient naturels. Chacun de nos actes est une somme de motifs contraires, dont l'auteur dramatique nous doit surtout le total; mais il y a au moins trois manières de faire ce total au théâtre. On peut le brusquer, comme ces fougueux Espagnols, Lope et Calderon, dont j'avais l'honneur de vous entretenir l'année dernière; on peut le calculer avec l'élégance rapide de Corneille et surtout de Racine, dans *Britannicus;* mais on peut aussi le détailler pathétiquement comme Shakespeare, avec une curiosité contemplative. Or, nos habitudes de spectateurs français familiers de Corneille, de Racine et de Molière, nous empêchent de goûter pleinement la troisième de ces manières. Nous sommes habitués par nos maîtres à une action, uniformément accélérée, avec des scènes dont chacune ouvre sur les autres une claire perspective. C'est ce qu'une comparaison rendra sensible. Gœthe dit que les héros de Shakespeare sont des montres dont le cadran transparent laisse voir les ressorts. Ce qui in-

téresse le public de Shakespeare, ce sont les ressorts autant que les aiguilles ; mais nous, nous regardons surtout au cadran et non aux rouages, pour peu qu'ils soient compliqués. C'est l'heure que nous voulons savoir, parce que nous sommes habitués à voir les personnages du théâtre classique, suivant une expression maligne de Fauriel, « travailler à l'heure ». — « Regardez jouer les ressorts, comme c'est curieux ! nous dit Shakespeare à la cantonade. — Mais je ne vois pas l'heure, répondons-nous. — Elle sonnera au moment voulu, juste et fort ; en attendant, regardez le rouage approcher du déclic fatal. — Oui, mais quelle heure est-il ? » répliquons-nous obstinément. Comment s'entendre ? On ne saurait pourtant revenir à l'*Hamlet* de Ducis,

Par la haine entraîné, par l'amour combattu,

jusqu'au Ve acte. C'est clair cela ! mais alors ce n'est pas la peine de traduire Shakespeare, nous avons le *Cid*. Or, justement Hamlet n'est pas le Cid, et il ne suffit pas que son père lui dise : Venge-moi, venge-toi ; Shakespeare n'est pas Ducis, encore moins Corneille, encore moins Guilhem de Castro. Il nous reste donc à faire une concession aux lenteurs spéculatives de l'action dans Shakespeare.

Stendhal ne demandait rien au delà. Et cependant il est une autre concession nécessaire, bien plus grave, que Stendhal n'a pas vue. Il disait aux jeunes gens de 1830 : Vous pouvez exiger de Shakespeare

l'unité d'intérêt. Or, sur ce point encore, il y a un malentendu, et il nous faut céder quelque chose pour goûter pleinement le pathétique de Shakespeare, son lyrisme et surtout ses comédies fantaisistes et fantastiques. C'est ce que George Sand a très bien deviné quand elle *osa* la première, en 1856, faire jouer une comédie de Shakespeare, *Comme il vous plaira*, quand elle vint planter, comme elle l'écrit à Régnier, « les arbres de la forêt des Ardennes sur les planches classiques de la Comédie-Française ». Elle disait en substance au public dans sa préface, bien plus imprégnée du sentiment de Shakespeare que la pièce elle-même : Vous ne goûterez pas au théâtre les délices de la « contemplation shakespearienne », de ce lyrisme qui est « l'expression de l'idéal, comme l'actualité est celle du bon sens », tant que vous ne renoncerez pas à la préoccupation réfrigérante de la pièce bien faite. — Cela est très grave.

Ferons-nous jamais à l'occasion ces deux concessions à Shakespeare : 1° sur l'unité d'action, ou plus exactement, sur le manque d'intensité et de clarté dans l'action ; 2° sur le manque d'unité dans l'intérêt ? Là est aujourd'hui le nœud de la question. Des concessions du public sur ces deux points dépend principalement l'avenir des adaptations de Shakespeare à la scène française.

IV

Je suis fermement convaincu que le goût français cèdera sur ces deux points, comme il a cédé sur les autres, et voici en bref mes raisons.

Notre goût croissant pour les analyses psychologiques nous amènera à faire au théâtre à Shakespeare un crédit de temps analogue à celui que nous accordons, par exemple, à M. Paul Bourget dans ses romans. Ses drames et ses comédies surtout ne sont-elles pas, suivant le mot de Gœthe, de véritables romans ? J'en trouve une preuve de fait jusque dans la représentation récente de cet *Hamlet* si controversé. Sans doute tous les motifs qu'il a d'hésiter à tuer ne passent pas la rampe, mais ceux que le public en saisit : son amour pour la fille du complice de Claudius, ses doutes sur la réalité de l'apparition, et ce qu'il comprend de ses méditations sur le néant de tout, lui ont suffi. S'il y a des trous dans l'action, le jeu de Mounet-Sully les masque. Et cela est très remarquable, car c'est aux acteurs à donner par leur jeu à Shakespeare ce supplément d'action qui lui manque aux yeux des critiques français. Grâce aux acteurs, le public est prêt à lui ouvrir tous les crédits nécessaires de temps et d'action. N'est-ce pas ainsi que

Garrick tira Shakespeare d'un oubli séculaire dans son propre pays, et que Rachel nous rendit Racine ?

Mais qu'est-ce qui m'autorise à croire que le public est prêt aux concessions sur le deuxième point, c'est-à-dire sur *le manque d'unité d'intérêt*, dans une partie de son théâtre, et notamment dans ses comédies ? Après avoir oublié momentanément pour goûter le pathétique de Shakespeare, les habitudes qu'il tient de sa longue familiarité avec Corneille, Racine et Molière, oubliera-t-il aussi, pour aller en Shakespeare, le plaisir très français qu'il goûte à la pièce bien faite et que lui donnent tous les jours Scribe, Augier, Dumas, Sardou, et que ravivent chaque semaine tous nos critiques ! Eh bien, oui, car les drames de Victor Hugo dans une certaine mesure et surtout les comédies de Musset, de Banville et de Coppée, nous ont appris à goûter le lyrisme à la scène, c'est-à-dire à venir y écouter avec délices de beaux vers ou une prose chantante, même s'ils n'ont pour objet qu'eux-mêmes et commentent l'action en la suspendant, à la manière du chœur antique. D'autre part, de Regnard à Musset, nous avons pris quelque goût pour la fantaisie en scène, presque pour *l'humour* ; c'est ce que Stendhal voyait encore très bien, quand il donnait pour épigraphe à son chapitre sur le comique de Shakespeare ce vers des Ménechmes, où un homme emporté qui veut couper le nez d'un autre, comme Shylock une livre de chair à Antonio, s'entend dire :

Que feriez-vous, Monsieur, du nez d'un marguillier ?

Enfin la preuve expérimentale de tout cela, je l'ai trouvée ici même au spectacle du *Shylock* de M. Haraucourt. Ecoutons-le en idée, brochure en main et face au public, comme faisait Stendhal.

Quelque adresse que notre poète ait mise, suivant l'exemple de ses devanciers, à réunir et à condenser les scènes éparpillées par le caprice de son modèle, comme celle des coffrets, il ne pouvait donner l'*unité d'intérêt* qui manque à l'original, et une de ses habiletés a été de ne pas le tenter. C'est justement pour avoir cherché le drame sur une double piste, dans les angoisses de l'amoureux Bassanio qui fait devant le coffret le monologue d'Hamlet, ou dans la scène du tribunal qu'il a voulu nous faire prendre au tragique, qu'Alfred de Vigny a quelque peu trahi Shakespeare, et c'est pour avoir voltigé avec une fantaisie toute lyrique, à fleur de sujet, comme son modèle, que M. Haraucourt l'a si heureusement traduit.

Mais revenons au public. Dès les premières scènes, il est manifeste qu'il cesse de chercher où est le sujet. Le spleen d'Antonio et les plaisanteries humoristiques de ses amis, l'amusent exactement comme dans Musset le dialogue de Spark et de Fantasio, sans qu'il cherche où cela le mène. Puis l'intrigue de Lorenzo et de Jessica lui paraît piquante ; celle de Bassanio, qui va tirer au sort sa bien-aimée, ne l'attriste pas trop ; tout le manège de Lancelot l'égaie, et il ne prend pas plus au sérieux qu'il ne faut le billet de Shylock. Après toutes ces secousses

d'esprit, le rideau se lève sur le décor du second tableau, et un frémissement d'admiration court dans la salle. Ces gondoles qui glissent fantastiquement dans le silence et le clair-obscur de cette nuit bleue, la romance anonyme qui s'envole à la cantonade, alternant avec l'espiéglerie très personnelle de Jessica et de Lancelot, jettent le public dans un étourdissement délicieux, d'où le tire à peine la fureur tragi-comique de Shylock-Triboulet. Il avait presque oublié le sujet, du moins, un des trois sujets. On l'y ramène, il suit docilement. Pareille complaisance pour écouter marivauder et madrigaliser Portia et Bassanio. Il se prêtera jusqu'au bout aux caprices de Portia comme à ceux de Marianne. Il trouvera charmante la scène des coffrets et ne doutera pas un moment que Bassanio choisisse le bois; mais il ne songe pas du tout à en commenter le symbolisme et à se demander si, en plaçant l'objet le plus précieux dans le métal le plus vil, Shakespeare ne continue pas sa thèse de l'honneur et de l'argent. Quant à la scène du tribunal, il ne cherche pas davantage si Shakespeare n'y expose pas, comme jadis Eschyle à la fin de l'*Orestie*, l'antagonisme de la vieille loi du Talion et d'une clémence plus moderne. Il goûte simplement ce drame de l'échéance commerciale, avec la terreur mitigée que donnent aux enfants les contes d'ogres, la Barbe-Bleue, par exemple, quand on sait, à n'en pas douter, que le sauveur arrivera au bon moment; et il s'amuse bien

plus de la déception de Shylock qu'il n'est ému du péril d'Antonio. Et au fait, n'est-ce pas un conte d'ogre et de fée que cette comédie (la plus populaire sinon le chef-d'œuvre de Shakespeare en ce genre), Shylock étant l'ogre et Portia la fée ? On finirait là que le public n'en demanderait pas davantage ; mais comme il y perdrait pour son plaisir, et comme nous y perdrions pour notre démonstration ! Vient le dernier tableau. Ici la poésie a passé jusqu'aux décors et rivalise avec celle du texte :

Comme la lune dort doucement sur ces marbres !...
Le zéphir glisse et met dans les feuilles des arbres
De courts baisers d'argent qui ne bruissent pas.

Le public écoute, ravi, ces effusions lyriques qui ne dérivent que de la joie de vivre et d'aimer par un beau soir d'été ; mais il ne songe pas une minute à se demander s'il ne tient pas enfin le vrai sujet, et si ce duo d'amour n'est pas la conclusion logique de toute la pièce ; si cette union de la juive et du chrétien ne symbolise pas, comme le mariage de Roméo et Juliette, l'apaisement final, par l'amour, des haines héréditaires et d'un barbare antagonisme de races. Il ne cherche plus la thèse et à peine le sujet. Ainsi, ni le défaut d'intensité dans l'action, ni le défaut d'unité dans l'intérêt n'empêchent le public, du moins celui que nous avons observé à maintes reprises à l'Odéon, d'être tour à tour diverti, ému, charmé par *Shylock*. Nous en concluons que le

grand public est prêt à faire à Shakespeare toutes les concessions nécessaires.

Bien entendu, nous ne comptons pas parmi celles-là l'*euphuisme* et les gravelures, toutes les plaisanteries à la glace et au poivre du texte, et tout ce que nous demandent les *Shakespearomanes*. Nous espérons, comme George Sand, que nul ne songera à les traduire en scène. On ne saurait être sur ce point plus shakespearien que les Anglais qui expurgent fort leur poète. Et pourtant, par ce temps de théâtre libre, il ne faut jurer de rien ! En tous cas, M. Haraucourt me paraît avoir été dans ce sens, avec une hardiesse heureuse et une grande habileté dans les *équivalents*, jusqu'à l'extrême limite de ce que le grand public peut supporter. Et remarquez que je ne fais pas allusion à ce que les clowns débitaient pour les matelots, les artisans et tous les *groundlings* du parterre du Globe, mais à certains propos des jeunes filles. Il n'y en a guère dans Shakespeare, (et je vous renvoie pour plus ample information, à l'original de cette Béatrix dont vous avez applaudi tant et si justement les marivaudages expurgés dans *Beaucoup de bruit pour rien*) il n'y en a pas, non, pas même Ophélie, qui ne soient atteintes à quelque degré de cette maladie spéciale de la langue qui s'accorde avec l'innocence du cœur et que nous autres médecins, comme dit Sganarelle, nous appelons la *coprolalie*. Eh ! oui, les jeunes filles de Shakespeare ressemblent en cela

aux demoiselles Benoîton! Il leur arrive trop souvent d'ouvrir la bouche pour jeter non une grenouille, mais hélas! comme dans Perrault, un crapaud, un vrai crapaud. Il est temps de nous arrêter.

V

Qu'aura gagné le public à toutes ces concessions faites et à faire? Goûtera-t-il aux drames et aux comédies de Shakespeare le plaisir qu'elles donnent tous les jours à des millions d'hommes en Angleterre, en Amérique et en Allemagne? Vous en êtes tout à fait incapables pour la comédie au moins, nous déclarent à l'unisson nos voisins d'outre-Rhin. « Vous comprenez le soleil, nous dit Heine, mais vous ne comprendrez jamais la lune. » La lune! c'est-à-dire le clair-obscur, le demi-vu, le voile nécessaire à l'objet poétique. Quelle calomnie! Voyez le deuxième et le dernier tableau de *Shylock!* Dans ce cadre, ne goûterait-on pas les ballades de Mürger et de Gœthe, et Hermann et Dorothée, et toute la poésie lunaire? Secouez « vos petites têtes raisonneuses », ajoute-t-il, vous ne verrez goutte dans les comédies de Shakespeare. Cet arrêt m'a rendu très perplexe : je voulais essayer de bonne foi de vous donner quelque idée des comédies de Shakespeare.

Molière a dit : « Ne faites pas de raisonnement pour vous empêcher d'avoir du plaisir » ; mais il n'a pas défendu, surtout par ce temps d'exotisme et de littérature européenne, de faire des raisonnements pour arriver à goûter un plaisir nouveau, la musique de Wagner, les romans russes, ou le théâtre de Shakespeare, Voltaire lui-même l'eût permis : « Nous savons que chacun a son goût, écrivait-il en 1764 ; nous regardons tous les gens de lettres de l'Europe comme des convives qui mangent à la même table ; chacun a son plat, et nous ne prétendons dégoûter personne. »

Au fait, me suis-je dit, si les Allemands comprennent et si nous ne comprenons pas, serait-ce, comme dit Wagner dans *Caliban*, celui de M. Renan (que l'on jouera peut-être quelque jour ici, et ce jour-là le public sera mûr pour les comédies de Shakespeare), serait-ce parce qu'ils professent l'Esthétique et la Pédagogie ? Mais, pour cette fois, la pédagogie me parut hors de cause ; restait l'esthétique. Rapprochons donc, me dis-je résolument, nos petites têtes raisonneuses des grosses têtes métaphysiques d'outre-Rhin, de la plus grosse de toutes, de cet Hegel, théoricien de la comédie fantaisiste, par lequel jurent tous les Shakespearomanes. J'ouvris donc son Esthétique, chapitre de la comédie, et puis chapitre de l'amour et puis..... et puis j'y lus ceci que je livre à votre sagacité, elle n'aura jamais eu une meilleure occasion de s'exercer : « Le comique est,

Universitas BIBLIOTHECA

en général, la personnalité qui met en contradiction ses actes et les détruit par eux-mêmes, mais n'en reste pas moins calme et sûre d'elle-même. La comédie a donc pour base et pour commencement ce par quoi la tragédie peut finir, c'est-à-dire la sérénité de l'âme absolument conciliée avec elle-même, qui, lors même qu'elle détruit sa volonté par les propres moyens qu'elle emploie et se porte préjudice à elle-même, ne perd pas sa bonne humeur pour avoir manifesté le contraire de son but. » (Eh bien ! elle a de la chance.) D'où Schlegel conclura que Molière manque de base poétique, et c'est ce qui fait que votre fille est muette. Mon angoisse croissait. Ne vous avais-je signalé de si graves concessions à faire à Shakespeare (à Shakespeare seulement !) que pour vous offrir un grand peut-être, un venez-y voir, comme on disait jadis ou comme on dit aujourd'hui, pour vous laisser avec moi le bec dans l'eau ? Je m'adressai à des philosophes de profession et je leur soumis le texte sibyllin et tous ceux qui l'entourent, sans l'éclaircir. Ils étaient Français, point du tout assembleurs de nuages, et me répondirent qu'ils ne comprenaient pas. J'ouvris un traducteur excellent, celui que je vous ai cité, un philosophe de marque. Justement il commentait les passages de Hegel relatifs à la comédie. J'étais sauvé ! Hélas ! il avouait qu'il les avait traduits sans les comprendre. J'étais perdu. Décidément, me dis-je, Shakespeare ne saurait être plus obscur, et je le rouvris. Je tombai

sur le passage où Puck, à la fin du *Songe d'une nuit d'été*, dit aux spectateurs : « Ombres que nous sommes, si nous avons déplu, figurez-vous seulement (et tout sera réparé) que vous n'avez fait qu'un somme pendant que ces visions vous apparaissaient. » Et puis il me semble que Puck continuait à peu près en ces termes :

« Brave public français, ta bonne volonté me plaît et je te dois une explication en échange de tes concessions. Tu as accueilli ma sœur, la Muse tragique de Shakespeare, avec une grande indulgence pour ses extravagances, comprenant bien que, comme celles d'Ophélie, elles n'étaient que propos de vierge folle, et tu as répété avec Laërte : « Mélancolie, affliction, enfer même, elle donne à tout je ne sais quel charme, je ne sais quelle grâce. » Tu as fait un effort méritoire pour goûter le *Songe d'une nuit d'été* ; tu as fait un demi-succès au *Soir des Rois*, un succès complet à *Beaucoup de bruit pour rien* : Il y a progrès. Je viens t'en remercier en personne, moi, le lutin comique de Shakespeare,

> Plus fou qu'Ophélia de romarin coiffée,
> Plus étourdi qu'un page amoureux d'une fée.

» Il est loin le temps où un de tes poètes disait : Il ne manque à Shakespeare, un des rois littéraires de l'Europe, que quelques toises carrées au coin de la rue Saint-Honoré et de la rue de Richelieu. Aujourd'hui je n'ai dans Paris que l'embarras

du choix : Galerie Vivienne, ma *Tempête* a pour interprètes la prose rythmique et fidèle et les vers ailés de M. Maurice Bouchor ; c'est bien tentant, en y joignant la mobilité idéale des décors sur une scène minuscule et les roideurs naïves des marionnettes. Place de l'Opéra, bien mieux que chez moi au temps de Davenant et de l'*Ile des fées*, on m'offre une musique parfaite, les trucs prestigieux, qui font évanouir les décors devant les yeux émerveillés, comme on efface une buée sur une vitre, et, ce qui est bien quelque chose, les souplesses savantes du corps de ballet. Mais c'est place de l'Odéon que je trouve réuni dans un accord parfait tout ce que j'aime. On m'y invite et on m'y interprète avec conviction et art ; on m'y peint les décors que j'ai rêvés ; on m'y fait la musique invisible d'Ariel ; tout un chœur de poètes m'y tend sa lyre, sachant bien que je leur donnerai le *la* et qu'ils seront tous à l'aise avec moi, jusqu'aux symbolistes. C'est là que je t'invite, mais pas de malentendu !

» Ne me demande pas de graver dans mes comédies des caractères abstraits à la manière de ton grand Molière ; je ne crée que des individualités concrètes, des êtres ondoyants et divers ; n'y cherche pas trop les peintures de mœurs, je croque au passage, comme dans la *Mégère apprivoisée* ou les *Joyeuses commères de Windsor*, mais je ne date guère ; ne me demande pas d'intrigues, je me suis mis à l'école des Italiens, comme ton Molière,

mais j'ai été un médiocre élève, témoin ma comédie des *Méprises*. Je ne sais pas filer des scènes, et de peur de m'embrouiller, je m'évade comme dans le *Conte d'hiver*. Je promène mes personnages au bout d'un cheveu, comme l'ange d'Habacuc. Cela bien entendu, suis-moi et tu goûteras un plaisir nouveau, et tu échapperas aux réalités oppressives de ce pessimisme qui te donne le cauchemar, pour t'envoler au pays des songes bleus.

» Ce pays, c'est la comédie de Shakespeare. Il a des frontières très vagues ; on y voit des ports en pleine Bohême : il n'a pas de nom, c'est *Comme il vous plaira*. Là, on trouve des forêts merveilleuses, des cavernes, des déserts et des îles enchantées, où l'on fuit toutes les tyrannies et toutes les iniquités sociales, pour goûter délicieusement l'état de nature que prêchait ton Rousseau ; où la clémence désarme la haine, où les frères ennemis se réconcilient. Les hôtes de ce pays prolongent l'échelle des êtres au-dessus et au-dessous de l'homme, depuis ceux que rêva l'imagination celtique et qui ont servi d'exquis symboles à ton cher renanisme, jusqu'à ceux que te révèle Stanley ; depuis Ariel, fils de l'air, jusques à Caliban, fils de la terre, en passant par les simples imbéciles, comme Bottom.

» Entre ces deux extrêmes tu verras s'agiter toute une humanité semblable à toi. Tu y retrouveras des ambitieux comme Macbeth, des jaloux

comme Othello et des mélancoliques comme Hamlet, mais guéris, à la fin, de leur frénésie par les dictames d'une saine philosophie. Je te recommande surtout mes amoureux, légers à chevaucher un fil de la Vierge, et mes amoureuses qui courront après leurs galants sous de si espiègles travestis : *Peines d'amour perdues* ou *Peines d'amour gagnées !* Ils te joueront la vie, « ce rêve d'une ombre », comme Pindare l'avait appelée avant moi, sous toutes les espèces définies par ce bon Polonius, « en tragédie, en comédie, en drame historique, en pastorale, en comédie pastorale, en pastorale historique, en tragédie historique, en pastorale tragico-comico-historique, pièces sans divisions ou poèmes sans limites ». Au dénouement je réunirai les amants, les époux, les frères séparés, je ressusciterai les morts chéris, et mon dernier mot sera : Tout est bien qui finit bien. Après avoir senti entre temps l'ironie douce-amère des faits, tu trouveras dans cet optimisme final *ces suaves oublis de la lutte pour la vie* dont parle le poète latin. Il t'apparaîtra, cet optimisme, comme le sens suprême des choses d'ici-bas, et peut-être comme le reflet sur elles des mystères de l'au-delà. Tu pourras y rêver. En tout cas tu pourras philosopher à l'aise sur le grand creux de tout, hormis de l'amour, et répéter avec mon dernier poète en date :

> Ainsi va la vie et va la fortune,
> Des chansons aux pleurs, des pleurs aux baisers. .

Mais qu'un vent d'amour passe où vous passez,
Voilà tout à coup les pleurs apaisés,
Et c'est une chanson qui danse au clair de lune
Entre deux baisers.

» Je te l'assure en finissant : tu es à la veille, bon public français, de goûter et même de comprendre tout cela, tes poètes, musiciens, acteurs et décorateurs aidant. Rassure-toi surtout, quoi qu'on te dise à l'est ou au nord, tu n'es pas en face de la muse de Shakespeare, comme le rustre Bottom avec sa tête d'âne en face de Titania. »

Mesdames et Messieurs, ainsi parla Puck ; ainsi soit fait, pour l'honneur et le plaisir du public français, et aussi, je l'ajoute malgré lui, pour la récompense de M. Porel.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. ALBERT CHABRIER

LE 6 FÉVRIER 1890, AVANT LA REPRÉSENTATION

DU

MISANTHROPE

COMÉDIE EN CINQ ACTES

DE

MOLIÈRE

LE MISANTHROPE

Mesdames, Messieurs,

M. le directeur de l'Odéon m'a chargé de vous présenter quelques considérations sur le *Misanthrope ;* je vais m'acquitter de ce soin, le plus brièvement, le plus simplement possible. Permettez-moi d'abandonner tout appareil oratoire et professoral, et de m'entretenir avec vous sur le ton familier d'une causerie intime ; permettez-moi d'être banal ; je n'apporte pas ici les finesses ingénieuses de la critique personnelle, ni les affirmations puissantes et rébarbatives de la critique dogmatique, mais un peu de critique classique, si vous le voulez bien. Je vous demande un peu d'attention et de bienveillance.

Vous venez d'entendre le *Médecin malgré lui :* ce n'est pas, je m'imagine, sans raison que M. Porel, qui connaît très bien Molière, son théâtre et son histoire, a choisi le *Médecin malgré lui* pour accompagner le *Misanthrope.* C'est en effet une des anec-

dotes et des légendes qui courent sur le chef-d'œuvre de Molière, que, froidement accueilli par le public de Paris, auquel la cour n'avait pas encore donné le ton (la cour portait en ce moment le deuil d'Anne d'Autriche), le *Misanthrope* aurait dû quitter l'affiche si le *Médecin malgré lui* n'en avait pas soutenu la représentation, et cela dès la 4e ou 5e soirée. Mais il paraît que c'est une calomnie dont les moliéristes ont fait justice. Sur ce seul point d'histoire littéraire, on a écrit de nombreuses pages : le registre de Lagrange ! — (ce registre de Lagrange, que de gloire il a valu à ceux qui l'ont consulté !) est pris à témoin, et la comparaison des recettes prouve que cette histoire est controuvée. Eh bien ! Messieurs, voulez-vous admettre que le *Misanthrope* n'a pas eu besoin du *Médecin malgré lui* pour se soutenir ? Voulez-vous au contraire que la grande comédie ait quelque obligation à la farce ? Quel mal y aurait-il ?

On a souvent besoin d'un plus petit que soi,

dit le proverbe. Pour moi, je n'y vois aucun embarras. Je suis prêt à croire que le *Misanthrope* a pu être jadis froidement accueilli, et ne m'en étonne point, comme il peut l'être encore de nos jours, sans que cela diminue en rien sa valeur.

Le chroniqueur dramatique du *Temps* nous disait dans cette charmante conférence sur *Mithridate*, dont vous avez tous gardé le souvenir, que quand une pièce tombe ou n'a qu'un succès médiocre, il y

a à cela des raisons qu'un esprit ingénieux trouve aisément et dont la principale est que la pièce est mal faite, et il nous l'a démontré par sa très délicate analyse de *Mithridate*. Mon Dieu, je n'oserais contredire notre éminent critique ni discuter sa théorie. Je suis seulement un peu en peine de la réciproque. Quand une pièce a un très grand succès, faut-il conclure qu'elle est bonne et bien faite ? Quoi qu'il en soit, le *Misanthrope* est-ce une pièce bien faite ? Je n'en sais rien pour aujourd'hui ; et ce n'est pas ce que je veux rechercher avec vous. Je me garderai aussi de tout ce que j'appellerai l'histoire du *Misanthrope* ; non pas seulement de ses fortunes devant les divers publics depuis plus de deux cents ans, mais de toutes les dissertations, discussions, explications dont elle a été l'occasion et qui rempliraient des volumes : Grimarest, Subligny, Robinet, Brossette, Voltaire, Louis Racine, La Harpe ; qui n'a écrit sur le *Misanthrope*, depuis Donneau de Vizé, dont la lettre est intéressante à plus d'un titre, jusqu'à M. Gérard du Boulan qui nous a donné en 1879 un gros volume sur l'*énigme d'Alceste ?* Un grand nom domine tous ceux-là : c'est celui de Rousseau. Personne n'ignore son éloquent paradoxe : cette protestation fut le signal d'une nouvelle levée de plumes ; Marmontel, D'Alembert, Fabre d'Eglantine et beaucoup d'autres, à la suite du philosophe ennemi du théâtre, écrivirent pour ou contre la pièce de Molière.

Nos contemporains n'ont pas cru que les débats

fussent clos et la cause suffisamment entendue, et il nous faut encore de temps en temps essuyer les savantes interprétations des commentateurs, les éclaircissements des traducteurs, les préfaces des éditeurs, sans compter les philosophes qui font de la littérature à leurs moments perdus et viennent essayer sur la pauvre comédie leurs méthodes et leurs systèmes. Je ne crois pas qu'aucune pièce de Molière, pas même le *Tartuffe*, ait fait couler des flots d'encre aussi abondants. Et ce n'est peut-être pas sans raison, Messieurs ; je le dirai tout à l'heure.

Ecartons donc toutes les broussailles dont la critique et l'érudition ont entouré le chef-d'œuvre ; et sans nous préoccuper de tant de choses, sans subtiliser, sans avoir de parti pris, lisons-le ou écoutons-le comme vous allez le faire tout à l'heure. Essayons d'en dégager la pensée maîtresse et d'en comprendre le vrai sujet. J'espère, Messieurs, convaincre quelques-uns d'entre vous qu'il n'y a dans le *Misanthrope* ni mystère ni énigme ; que le sujet en est clair et que la pensée du poète dramatique y apparaît en toute lumière. Seulement, comme ce sujet est lui-même complexe, nous ne devons pas nous étonner de l'inquiétude que la pièce — toute claire qu'elle soit — laisse dans notre esprit. Oublions donc Rousseau et Fénelon et nos préventions et nos préjugés. Ecoutons ou lisons. Je vois dans le *Misanthrope* trois choses, comme dans toute comédie : une action, une peinture de l'humanité, une morale.

I

Une action : elle est indispensable ; compliquée ou simple, vraie ou imaginaire, vraisemblable ou romanesque, il faut à toute pièce de théâtre un support ; un fait, un événement, enfin une action, pour mettre en mouvement ou les caractères, ou les passions, ou les ridicules dont le développement sera l'intérêt du spectacle ; c'est comme la tige de fer dont les sculpteurs soutiennent l'argile qui fera la statue. Jusqu'à la fondation du *théâtre libre*, aucun système dramatique n'a pu s'en passer. Dans le théâtre français, l'action est assez simple et uniforme : la formule la plus vague est celle-ci : M. un tel ou Mme une telle fera-t-il ou fera-t-elle telle ou telle chose ? Cette formule se restreint et se précise la plupart du temps en celle-ci : M. un tel épousera-t-il Mlle une telle ? Et c'est à cette question presque toujours posée que nous nous intéressons depuis plus de trois cents ans qu'il y a des pièces et des auteurs. *Le Cid* ou *Margot*, c'est tout un. Quand on niait l'intérêt de l'*Assommoir* en disant qu'en somme il se réduisait à savoir si Coupeau se soûlerait ou ne se soûlerait pas, M. Zola répondait, fort justement à mon avis, qu'il était fidèle à la poétique dramatique française. Il aurait

même pu ajouter qu'on lui devait quelques éloges pour avoir fait porter l'intérêt sur autre chose que sur l'éternelle et fastidieuse question d'un mariage manqué ou réussi, et cela est vrai : voyez plutôt ; les noms varient ; mais le fond reste le même : Rodrigue épousera-t-il Chimène ? Pyrrhus épousera-t-il Andromaque, Britannicus Junie ? Tartufe Marianne ? Trissotin Henriette ? Orosmane Zaïre ? etc., etc. Quelquefois on étend le sens du mot *épouser* ; au lieu de Mademoiselle, c'est Madame. Exemple : Phèdre. Le fond est donc presque toujours le même ; ce qui varie, selon le génie ou l'ingéniosité des auteurs, ce sont les obstacles qui s'opposent au mariage. Si les héros que nous aimons en triomphent, ils épousent, et nous rions, c'est une comédie ; s'ils n'en triomphent pas, ils meurent, nous pleurons, c'est une tragédie ; et nous sommes d'ailleurs également heureux. Ces obstacles peuvent être extérieurs ; le susdit mariage ou amour peut être entravé par des événements inattendus, par des rivalités jalouses, par la volonté des parents, un soufflet donné sur la joue d'un père, une guerre soudain déclarée, etc. Il est facile de continuer l'énumération. Ils peuvent être tout intérieurs et d'ordre moral : résistance ou froideur de l'objet aimé, scrupules de l'objet aimant... etc. Eh bien, Messieurs, le *Misanthrope* contient une action qui n'est pas autre que celle de la plupart des pièces de Molière et de Racine. C'est l'amour d'Alceste pour Célimène, et les obstacles que cet

amour rencontrera dans le cœur même ou dans la raison des deux intéressés. Alceste épousera-t-il Célimène? Cette action est légèrement indiquée à la fin de la première scène du premier acte; elle circule, à peine sensible, dans la première scène du second et dans la dernière du troisième; elle éclate dans la belle scène du quatrième, elle se dénoue par un refus et une rupture à la fin du cinquième acte. Les obstacles qui ont empêché le mariage sont d'ordre purement moral : c'est, en somme, le refus *in extremis* fondé sur l'incompatibilité d'humeur loyalement reconnue. Célimène n'aime pas assez Alceste; et Alceste, qui a beaucoup d'amour, a un caractère qui s'oppose à la satisfaction de cet amour. Rien, je pense, de plus clair, de plus simple et de plus vrai. Et de ces hésitations, de ces combats du cœur et de la raison, on en voit chaque jour. Voilà l'action du *Misanthrope*.

Elle est réduite au minimum nécessaire : aussi elle n'occupe à peu près que 400 ou 500 vers sur 1800; qu'est-ce donc qui remplit le reste de la comédie? C'est mon second point.

II

Le second élément de toute comédie, c'est une peinture de l'humanité, soit dans un de ses travers

essentiels et éternels, soit dans un des ridicules particuliers à une époque. Molière pour cette fois nous a peint le salon de Célimène. Mais que représente le salon de Célimène ? quel vice ? quels ridicules ? quels travers ? Aucun en particulier et beaucoup à la fois. Le salon de Célimène, c'est le monde.

Et voilà par où je trouve le *Misanthrope* la pièce de Molière, je ne dirai pas la plus belle, ni la plus intéressante, mais la plus étonnante. Avoir su réduire à un tableau régulier, clair, complet, cette chose vague, ondoyante, multiple, abstraite parfois, qu'on appelle le monde, l'avoir incarné dans quelques types si bien choisis et si bien combinés, avoir saisi dans l'air les traits flottants de ces originaux, et les avoir fixés sur la toile en traits d'une justesse, d'une vérité, d'une précision, qui défie toute retouche, voilà, à mon sens, la merveille, le plus grand effort du génie de Molière.

Il faut s'entendre. J'ai dit le monde ; je ne dis pas l'humanité ; cela est un peu différent. Le monde, ou si vous aimez mieux ce qu'on est convenu d'appeler la société. Les progrès de la civilisation, le développement du luxe, l'oisiveté des villes, les hiérarchies sociales, les nécessités mêmes de la vie ont établi entre les hommes des liens, des rapports, des fréquentations, des amitiés ou des semblants d'amitiés, des commerces quotidiens dans lesquels il entre un peu de sincérité, pas mal d'égoïsme, un peu et beaucoup d'indulgence, de complaisance surtout, un

échange de services ; que sais-je ? Enfin je ne suis pas un assez fin moraliste pour donner une définition complète du monde ; mais le mot se définit de lui-même, et vous m'entendez assez. Les progrès de la démocratie ont étendu son domaine, jadis un peu plus circonscrit et où n'avait accès qu'une élite privilégiée. Mais qu'importe ? élargi ou rétréci, ses conditions d'existence sont les mêmes ; et la démocratie, en y pénétrant, n'a fait qu'en multiplier, en augmenter les ridicules. Eh bien ! Messieurs, voilà ce que Molière nous a peint dans le raccourci d'un drame. Je lisais l'autre jour dans le livre d'un de nos plus distingués critiques, que Molière dans le *Misanthrope* avait peint un coin de la société aristocratique du XVIIe siècle. J'avoue que j'ai fermé le livre aussitôt, tant cette vue m'a paru étroite et même fausse. Comment ! un coin de la société aristocratique du XVIIe siècle ! Mais, je le demande à mon jeune collègue : quel est donc le trait qui a vieilli dans cette peinture si vivante, si parlante, si moderne ? Remplaçons, si vous le voulez, la Ringrave par le col cassé ou l'habit à revers de soie ; mais vous connaissez, vous coudoyez et, j'en suis sûr, vous raillez (tant vous avez d'esprit) Géralde, cet ennuyeux conteur qui ne cite jamais que duc, prince ou princesse (car nous en avons encore, et qui parfois font parler d'eux), et Timante, l'homme-mystère :

De la moindre vétille il fait une merveille ;
Et jusques au bonjour, il dit tout à l'oreille.

et Damon, et le raisonneur que j'ai rencontré l'autre jour, et qui sans souci de mes occupations et de mes convenances,

. . . . . M'a, ne vous déplaise,
Une heure, par ce froid, tenu hors de ma chaise,

Et cet autre que la qualité entête, dont tous les entretiens ne sont que de chevaux, d'équipage et de chiens, *qui* tutoie en parlant ceux du plus haut étage ! Et ne connaissons-nous pas tous Adraste, cet homme si gonflé de l'amour de soi-même, qui se croit lésé à chaque emploi donné et peste chaque jour contre le ministère ?

Et de Cléon que dirons-nous autre chose aujourd'hui, sinon que

. . . . . De son cuisinier il s'est fait un mérite,
Et que c'est à sa table à qui l'on rend visite ?

Et Damis ? a-t-il changé depuis le temps où Molière a fait son portrait ? Il veut toujours avoir trop d'esprit, dont j'enrage...

Depuis que dans la tête il s'est mis d'être habile,
Rien ne touche son goût, tant il est difficile.

Critique d'art, critique littéraire, chroniqueur dramatique.

Et pense que louer n'est pas d'un bel esprit,
Que c'est être savant que trouver à redire ;
Qu'il n'appartient qu'aux sots d'admirer et de rire ;
Et, les deux bras croisés, du haut de son esprit,
Il regarde en pitié tout ce que chacun dit.

Et Bélise, ne la connaissez-vous pas ?

Le pauvre esprit de femme et le sec entretien !
Il faut suer sans cesse et chercher que lui dire ;
Et la stérilité de son expression
Fait mourir à tous coups la conversation.

Mais ce ne sont là que les moindres des personnages que Molière nous a présentés ; ce sont les petits rôles de cette comédie qui se joue chaque jour de cinq heures à minuit, de la Chaussée d'Antin au faubourg Saint-Germain, et de l'Arc-de-Triomphe à la place des Vosges.

Les premiers sujets sont là : côté des hommes ; Oronte, grande utilité sachant et colportant des nouvelles, un pied dans les lettres, un autre dans la politique, faiseur de sonnets et de madrigaux, tournant bien le couplet, capable au besoin de trousser un aimable badinage, une revue fantaisiste, un vaudeville inoffensif, qui sera joué à son cercle devant le Tout-Paris élégant. Qui sait même si la Comédie-Française ne recevra pas un acte de ce talon rouge littéraire ? Chatouilleux au demeurant, dédaigneux des écrivains de profession, toujours prêt à dédaigner et à soutenir d'un coup d'épée ses succès et sa prosodie de ruelle ; du moins il a quelque talent, celui-là ; il serait injuste de le méconnaître, et je sais de lui d'assez jolis vers, qui, récités par une comédienne renommée, font pâmer d'aise nos patriciennes.

Mais voici Acaste et Clitandre, adorables marquis, dont la vue ravit mon âme, dont la seule pensée égaie mes esprits. Salut, jeunesse exquise, honneur des classes dirigeantes, rêve de notre avenir, espoir de nos revanches, orgueil de notre patrie ! Qu'ils sont réjouissants dans ces costumes que vous connaissez trop pour que je les décrive. Condamnés, par la fortune héréditaire, à ne rien faire de leurs mains ni de leur intelligence ; paradant au bois ou dans les écuries du Nouveau-Cirque, papillonnant dans les loges des artistes à la mode ; promenant des salons au cercle, et du cercle au foyer de la danse leur douce fatuité et leur aimable nonchalance, fort aimés du beau sexe, et pour cause.

Je suis assez adroit, j'ai bon air, bonne mine,
Les dents belles surtout et la taille fort fine.
Quant à se mettre bien, je crois, sans me flatter,
Qu'on serait malvenu de me le disputer.

Non, non, délicieux Acaste, non, non, on ne vous le disputera pas, mais ayez un peu de reconnaissance pour votre père et pour votre tailleur, car vous leur devez une part de vos succès.

Voici Philinte. Grâce au ciel, Philinte n'est pas mort, il ne mourra pas de longtemps ; espérons-le, car c'est un pur Français : bienveillant et sceptique, il traverse le monde et le juge sans aigreur et sans illusion. Nous le retrouverons tout à l'heure, côté des femmes ; honneur au bon sexe, à la sagesse, à

la mesure, au Philinte féminin ! Saluons Eliante. Y a-t-il quelqu'un dans cette assemblée qui soutiendrait qu'Eliante n'a pas survécu à Molière ? Sincérité, bonté, rectitude d'esprit, philosophe tranquille, où l'on ne sait s'il y a plus de bienveillance ou de dédain, paix des sens, sérénité du cœur, équilibre de l'âme, dites une vertu qui ne soit pas la sienne.

Elle est peut-être un peu froide et incolore, c'est vrai ; et, il faut bien l'avouer, malgré tous ses mérites, le monde serait un peu maussade. Mais ennuyeux, non pas ; mais un peu terne et monotone, si l'on n'y rencontrait que des Eliantes. Heureusement, il y a encore des Célimènes : ah ! pas beaucoup, à ma connaissance ; mais enfin encore quelques-unes : Célimène, Célimène ! Quand je pense que c'est un mot d'ordre de jeter la pierre à Célimène : coquette, perfide, trompeuse, cruelle, de quelles injures ne l'accable-t-on pas, et cela pour ne pas relire la pièce de Molière et faire des jugements *a priori* ! Faut-il vous dire mon sentiment ? J'adore Célimène ; elle est jeune, elle est jolie, elle est veuve et libre ; elle a l'esprit prompt, la parole vive, le jugement droit ; elle a une jolie voix, un rire perlé. Quel charme quand ces yeux malins s'éclairent, quand cette bouche s'entr'ouvre, quand ses dents blanches laissent passer l'éclat de son rire sonore, quand cette taille souple ondule, quand cette voix fraîche résonne, et quand de l'arc tendu de ses lèvres vermeilles elle décoche l'épigramme qui va

percer la sottise et la vanité. Coquette, quel mal y a-t-il, je vous prie, à être jolie et à le savoir? Perfide. Eh! mon Dieu! de quelle perfidie peut-on la convaincre? Elle écoute également les compliments des uns et des autres, et les renvoie dos à dos; mais quel droit ces fades soupirants ont-ils à son amour? Elle s'amuse d'eux; mais ne s'amuseraient-ils pas volontiers d'elle? Cruelle! mais qui rebute-t-elle qui soit digne de pitié? et enfin au nom de quel contrat prétend-on engager sa foi et contraindre son cœur? Vive Célimène! C'est la joie de cette comédie un peu sévère et triste; elle dit leur fait aux imbéciles; elle venge la jeunesse et l'esprit des bavardages et des rancunes de la jalousie et de la médiocrité! Vive Célimène! Que je l'aime quand son espiéglerie mutine persifle les Cléon, berne les Clitandre et les Oronte... et même Alceste, quel que soit mon respect pour lui, et j'en ai beaucoup; mais enfin ce n'est pas une raison parce qu'on respecte quelqu'un, pour en vouloir faire le mari de Célimène. Alceste serait un insupportable mari, et Célimène, si elle l'épousait, la plus malheureuse des femmes, et je ne m'en consolerais pas. Que je l'aime quand elle crible de son ironie la prude Arsinoë! Ah! ah! Arsinoë! en est-ce encore une que vous confinerez dans le monde du XVIIe siècle?

Parlons bas. Est-ce que les femmes de nos jours sont devenues si peu égoïstes, si peu jalouses, si bienveillantes, si humaines, en un mot, qu'Arsinoë

ne soit plus parmi nous qu'un type historique ou légendaire? Hélas! non! Elle vit aussi dangereuse que jamais. Aimables et rieuses Célimènes qui m'écoutez, gardez-vous d'Arsinoë et de ses traits méchants. Moi, je l'ai vue dans vos salons, à vos dîners, dans vos soirées, vous louant, vous complimentant avec un sourire contraint et des paroles d'une douceur envenimée, vous félicitant de votre jeunesse, de votre esprit, de votre beauté, de vos robes et de vos chapeaux, et de vos meubles et de vos menus; et sortant de chez vous, je l'ai entendue, à peine la porte fermée, se dédommager de la violence qu'elle s'était faite, lancer la parole à double sens, l'insinuation perfide, l'allusion méchante, et, encouragée par un silence ou un sourire, la calomnie mortelle. Jeunes Célimènes, défiez-vous d'Arsinoë! Et si vous êtes assez indépendantes, assez spirituelles pour cela, démasquez cette hypocrite envieuse, et dites-lui son fait, au besoin devant témoins :

> Madame, je vous crois l'âme trop raisonnable
> Pour ne pas prendre bien cet avis profitable
> Et pour l'attribuer qu'aux mouvements secrets
> D'un zèle qui m'attache à tous vos intérêts.

Eliante! Arsinoë! Célimène! et les autres sont d'aujourd'hui comme ils étaient d'hier, comme ils seront hélas! de demain. Un coin de la société du XVIIe siècle!... Mais tous ces personnages sont si vrais, si vivants, que même en vous récitant les vers

de Molière, je me sens embarrassé. Je vous vois sourire. Je crains d'être téméraire ou maladroit. Ce sujet est si dangereux que moi, qui vis en solitaire, qui ai l'âme débonnaire et la langue naïve, je tremble que vous ne me prêtiez des allusions malignes... et des sous-entendus et des intentions qui sont bien loin de ma pensée. — Ah ! si mon jeune critique voulait y réfléchir, il effacerait cette ligne de son livre, et il ne dirait pas que Molière, en écrivant le *Misanthrope*, n'a peint qu'un coin de la société aristocratique du XVIIe siècle. Il tomberait d'accord avec moi que Molière voyait bien plus loin, et qu'à deux cents ans de distance, il faisait de nous le plus fidèle et le plus expressif des portraits. C'est là le second point, le *Misanthrope* nous offre une peinture de l'humanité. Reste le troisième : la morale du *Misanthrope*.

III

Messieurs, de toute comédie sort une morale, un enseignement ; quelquefois même, aujourd'hui surtout, une pièce est faite pour soutenir une idée. C'est ce qu'on appelle alors une pièce à thèse. Cela n'existait pas encore au XVIIe siècle ; songez à l'*École des femmes*, au *Tartufe*, aux *Femmes savantes*, à toutes les comédies de Molière, à maintes pièces

d'Émile Augier, d'Alexandre Dumas et d'autres ; il est encore admis que cette morale ne doit pas primer l'action dramatique ; elle doit être emportée dans son mouvement et en sortir d'elle-même, par surcroît, sans être marquée par des développements généraux où le rôle disparaît pour faire place à l'auteur. Une pièce excellente sera donc celle qui réunira une action vive, rapide, claire, intéressante, une peinture fidèle de l'humanité bien observée, une morale facile à saisir pour les spectateurs, sans qu'elle lui soit imposée par le poète. Ceci dit, quelle est.... ne disons pas la thèse, mais l'idée morale qui anime le *Misanthrope ?* Ah ! c'est ici que commencent les dissentiments, les distinctions, les réserves ; c'est ici que les philosophes se prennent la tête dans les mains et réfléchissent sur cet obscur problème ; que les érudits compulsent les annales du théâtre, rapprochent les textes, éclairent l'œuvre par l'auteur, l'auteur par l'homme, l'homme par sa famille, sa famille par ses amis, que l'on fait intervenir Lucien, Shakespeare, les moralistes de l'antiquité et des temps modernes ; que l'on invoque Fénelon et Rousseau; que l'on discute, que l'on disserte, que l'on systématise, et que finalement on conclut avec celui-ci qu'Alceste est le secret de Molière, et qu'Œdipe seul devinerait l'énigme, avec celui-là qu'il faut briser l'os pour trouver la substantifique moelle ; que dans cet os comique on trouvera une moelle tragique, et qu'Alceste est un véritable personnage de tragé-

die : quelques-uns, plus simples, font observer que le *Misanthrope* est là sur les rayons de toutes les bibliothèques, qu'on pourrait le lire et que peut-être il livrerait son secret à quiconque le lirait en toute simplicité et candeur d'âme. Je suis de ceux-là, c'est sans doute le fait d'une ignorance qui ne soupçonne pas la difficulté. J'avoue que je n'y vois point tant de mystère.

Le *Misanthrope* est la comédie du monde : la morale du *Misanthrope* est celle-ci : comment faut-il se conduire dans le monde ?

Et il me paraît d'autant moins difficile de dégager la pensée, je ne dis pas de Molière, mais de sa comédie, que Molière a consacré toute une scène, — et quelle scène ! — à poser la question, et à l'examiner sous ces deux aspects contraires : il n'y a, ce me semble, qu'à l'écouter. Il y a deux manières de se conduire dans le monde : l'une, c'est celle d'Alceste ; et l'autre, celle de Philinte ; laquelle est la meilleure? M. Prud'homme répondrait que poser la question c'est la résoudre. Le monde est ce qu'il est ; il faut l'accepter en essayant de l'améliorer, si c'est possible ; mais enfin il faut y vivre, c'est une inéluctable nécessité. Comment peut-on vivre sans le monde ? Comment le monde peut-il subsister ? Comment les hommes réunis en société peuvent-ils vivre ensemble ? L'expérience des siècles, l'expérience d'un jour le démontre surabondamment ; ils ne peuvent vivre ensemble que par un échange de bienveillance,

d'indulgence, de concessions réciproques. C'est ce que dit Philinte. Apporter dans nos relations la rigueur de la vérité, la raideur inflexible des principes absolus de justice, — c'est ce que veut Alceste, — cela est impossible. Il n'est pas besoin de disserter là-dessus ; il suffit de faire appel à nous-mêmes, à nos plus prochains souvenirs. Et ce qu'il faut bien dire, c'est que la *vertu* n'a rien à faire ici, en dépit du paradoxe (très habile d'ailleurs) de Rousseau ; il ne s'agit pas ici de vertu : nous ne sommes pas à l'église, mais au théâtre ; nous ne sommes pas au sermon, mais à la comédie. Je ne veux pas faire d'ailleurs comme ceux que je critique en ce moment. Je ne veux pas disserter au-dessus et en dehors de la pièce.

Laissons Molière s'expliquer par la bouche de ses personnages.

La toile se lève ; ils rentrent en scène assez vivement. L'un est courroucé ; l'autre souriant.

PHILINTE.

Qu'est-ce donc ? qu'avez-vous ?

ALCESTE.

Laissez-moi, je vous prie

PHILINTE.

Mais encor dites-moi, quelle bizarrerie ?

ALCESTE.

Laissez-moi là, vous dis-je, et courez vous cacher.

PHILINTE.

Mais on entend au moins les gens sans se fâcher.

ALCESTE.

Moi, je veux me fâcher et ne veux point entendre.

PHILINTE.

Dans vos brusques chagrins, je ne puis vous comprendre ;
Et quoique amis enfin, je suis tout des premiers....

ALCESTE.

Moi, votre ami ! rayez cela de vos papiers.
J'ai fait jusques ici profession de l'être,
Mais après ce qu'en vous je viens de voir paraître,
Je vous déclare net que je ne le suis plus
Et ne veux nulle place en des cœurs corrompus.

Des cœurs corrompus ! Oh ! voilà de bien gros mots. De quoi s'agit-il donc ?

PHILINTE.

Je suis donc bien coupable, Alceste, à votre compte ?

ALCESTE.

Allez, vous devriez mourir de pure honte.
Une telle action ne saurait s'excuser,
Et tout homme d'honneur s'en doit scandaliser.

Certes, voilà qui est grave. Ecoutons.

Je vous vois accabler un homme de caresses,
Et témoigner pour lui les dernières tendresses ;
De protestations, d'offres et de serments,
Vous chargez la fureur de vos embrassements ;

Et quand je vous demande après quel est cet homme,
A peine pouvez-vous dire comme il se nomme ;
Votre chaleur pour lui tombe en vous séparant,
Et vous me le traitez à moi d'indifférent !
Morbleu ! C'est une chose indigne, lâche, infâme,
De s'abaisser ainsi jusqu'à trahir son âme ;
Et si par un malheur j'en avais fait autant,
Je m'irais de regret pendre tout à l instant.

Indigne ! lâche ! infâme ! aller se pendre ! Eh, grand Dieu ! comme dit l'autre. Je croyais que tout fût perdu. Comment ! C'est là ce qui irrite cet homme vertueux, la vertu même ! Mais alors, Mesdames, Messieurs, vous tous qui m'écoutez, vous êtes tout aussi coupables que Philinte, et il ne nous reste plus qu'à aller nous pendre. Non ? Vous ne trouvez pas que le cas soit pendable ? Ni moi. C'est qu'en effet c'est une de ces mille concessions nécessaires que dans le monde on s'aborde, on se salue, on se serre la main, on se demande mutuellement des nouvelles de la santé, et l'on n'écoute pas la réponse ; ce sont là des démonstrations que l'usage a rendues banales et que chacun réduit à leur juste valeur.

...Quand on est du monde, il faut bien que l'on rende
Quelques dehors civils que l'usage demande.

Mais continuons. Jusqu'ici c'est, il me semble, Philinte qui a raison, ce n'est pas l'avis d'Alceste.

Non, répond-il.

Non, vous dis-je ; on devrait châtier sans pitié
Ce commerce honteux de semblants d'amitié.

Je veux que l'on soit homme et qu'en toute rencontre
Le fond de notre cœur dans nos discours se montre.

Fort bien ! Voilà de fières et nobles paroles, et nous y applaudissons tous ; Philinte aussi. Aussi bien ce n'est pas la question, et il s'agit de savoir si c'est faillir à son devoir d'homme que de demander des nouvelles de sa santé à un homme dont on a oublié le nom. Remarquons-le tout de suite : Alceste est ridicule.

Qu'est-ce que le ridicule ? C'est le disproportionné ! Or, il n'y a aucune proportion entre les grandes maximes d'Alceste et l'application qu'il veut en faire. Et voilà toute la question. Vous ne trouverez pas dans le *Misanthrope* une situation où le courroux d'Alceste ne soit disproportionné. Vous venez d'en voir un exemple. Philinte répond que sans doute la sincérité est une chose excellente ; mais qu'en certains cas elle est excessive et déplacée :

Il est bien des endroits où la pleine franchise
Deviendrait ridicule, et serait peu permise ;
Et parfois, n'en déplaise à votre austère humeur,
Il est bon de cacher ce qu'on a dans le cœur.
Serait-il à-propos et de la bienséance
De dire à mille gens tout ce que d'eux l'on pense ?
Et quand on a quelqu'un qu'on hait ou qui déplaît,
Lui doit-on déclarer la chose comme elle est ?

ALCESTE.

Oui.

PHILINTE.

— Quoi ! vous iriez dire à la vieille Émilie

Qu'à son âge il sied mal de faire la jolie,
Et que le blanc qu'elle a scandalise chacun ?

ALCESTE.

Sans doute.

Ah ! voilà qui est très fort ! Voyons ! Messieurs, je vous le demande, iriez-vous dire cela à la vieille Emilie ? Et si vous le faisiez, vous croiriez-vous un homme vertueux ? Vous seriez un malappris, pour ne rien dire de plus.

La vieille Emilie ! mais, Messieurs, allez à l'Opéra, allez au Français un jour d'abonnement : vous la verrez, la vieille Emilie, dans les premières loges, secouant sur des cheveux d'emprunt son aigrette de diamants, ou étalant sous l'éclat amorti de ses pierres précieuses tantôt un musée ostéologique, tantôt des opulences également outrageuses pour la beauté ; et vous iriez pendant un entr'acte lui dire : Madame, cela est odieux, scandaleux ; quand on a votre âge, on reste chez soi, et quand on sort on se couvre :

... Prenez ceci ;
Couvrez ce sein que je ne saurais voir.

Mais, Messieurs, vous seriez honnis par tout le monde et mis à la porte par le garde municipal. Et vous auriez beau crier : « Citoyens, on expulse Aristide ; et vous qui me chassez, vous pensez tous comme moi. » Certainement, nous pensons tous comme vous ; mais nous ne le disons pas, parce que nous sommes bien élevés, parce que nous sommes du monde, et

que, quand on est du monde, il y a certaines vues qu'il faut supporter, et nous les supportons. Seul le mari de la vieille Emilie pourrait, par devoir professionnel, faire une observation. Et nul doute qu'il ne l'ait faite, mais sans succès ; et, la chose d'ailleurs étant sans gravité, ne voulant se démettre, il s'est soumis. Il nous faut faire comme lui.

La vieille Emilie ! Mais j'ai dîné chez elle l'autre soir ; j'étais son plus proche voisin ; j'étais ébloui de

> ... Cet éclat emprunté
> Dont elle eut soin de peindre et d'orner son visage
> Pour réparer des ans l'irréparable outrage.

Elle faisait encore et toujours la jolie ; je ne lui ai pas dit qu'elle eût tort ; j'ai même loué son dîner, quoiqu'il fût très médiocre. Pourquoi ? parce que quand on est du monde...

Et après le dîner, on a passé au salon, et là, la fille de la vieille Emilie nous a régalés d'un morceau de piano ; j'en veux perdre le souvenir : j'ai cependant loué la virtuosité, le brio, le sentiment de l'exécutante. Pourquoi ? Quand on est du monde.....

Le fils de la vieille Emilie (ah ! que c'était triste !) nous a récité *Une nuit* de Musset. J'ai dit qu'il rappelait M. Worms. Quand on est du monde...

Et le gendre de la vieille Emilie nous a dit des monologues (ah ! ici c'est lugubre) : le *Hareng*, le *Chapeau*, la *Mouche*. On a engagé le jeune homme à continuer, et il a continué. Parce qu'on est du monde et *quand on est du monde*...

Je vais plus loin. Il y a plus que de la politesse et de la convenance ; c'est une question de cœur et d'humanité. Voyons, vous étiez disposé à passer la soirée chez vous, tristement, solitairement ou en tête à tête avec votre femme : vous auriez peut-être lu une comédie de Musset, vous vous seriez couché à onze heures, et la vieille Emilie songe à vous distraire. Elle, son fils, sa fille, son gendre, tous se mettent en peine pour vous être agréables, et vous répondriez à leurs soins par la brutale vérité, sans couleur de vertu ? Mais ce ne serait pas seulement discourtois ; ce serait cruel. N'importe ! Alceste veut qu'on soit sincère avant toût, et non content de dire son fait à Emilie, il le dira encore à Dorilas. Mais non, mille fois non ! Certainement Dorilas est importun ; il est insupportable ; nous le supportons cependant, à charge de revanche. Il nous conte sa bravoure et l'éclat de sa race et des histoires qu'il imagine au moment où il les raconte ; nous le savons, et nous feignons de les croire vraies, et nous en rions, quoiqu'elles distillent un ennui mortel. Mais quoi ! nous sommes du monde, et quand on est du monde...

Enfin, Messieurs, je vous le demande, Alceste a-t-il dit jusqu'ici un mot, un seul, qui vous convertisse à sa doctrine ? Répondre par des politesses aux politesses des indifférents, c'est un crime à ses yeux. Dire à Emilie, à Dorilas et aux autres leurs vérités, voilà son idéal ; et il continue sur le même ton de

mauvaise humeur. Il n'ira pas visiter ses juges. — Car il a un procès, et il ne veut en devoir le gain qu'à la justice de sa cause, et l'on ne peut qu'applaudir à ce scrupule. Mais quoi ! Philinte ne lui propose pas de faire aucune démarche contraire à l'honneur, il lui demande de vouloir bien seulement éclairer ses juges, ce que fera la partie adverse ; et ainsi le tribunal n'en jugera que mieux. Non !

.....J'aurai le plaisir de perdre mon procès.
.....Je verrai dans cette plaiderie
Si les hommes auront assez d'effronterie,
Seront assez méchants, scélérats et pervers
Pour me faire injustice aux yeux de l'univers.

Mais non, Alceste, ils ne sont ni scélérats, ni pervers ; ils sont hommes, et, comme tels, faibles et peccables ; et pour cela même il faut éclairer leur religion. Vous ne voulez pas ; j'avoue que pour ma part je suis assez disposé à vous approuver. Mais alors il faut accepter les conséquences de votre âpreté. De raison vous n'en voulez pas, c'est fort bien, mais ne pestez pas contre les faiblesses du monde, contre la nature humaine.

Le dernier trait choisi par Molière pour bien mettre en lumière le caractère d'Alceste, c'est la scène du Sonnet. Comme elle est très connue, ceci me dispense de toute analyse ; il n'y a qu'un mot à dire. Ici Alceste dépasse toutes les limites de la naïveté. Lorsqu'un écrivain et surtout un poète vient

vous demander votre avis sur une pièce de vers, il faut lui dire qu'elle est excellente : ceci est de toute évidence; ceci, c'est un axiome, c'est une de ces rares vérités acquises et sur lesquelles on ne discute plus. Des louanges, et encore des louanges, et toujours des louanges : ce n'est qu'une question de plus ou de moins, et, si vous m'en croyez, vous vous en tiendrez au plus.

Cette indulgence dans laquelle, j'en conviens, il entre un peu de mensonge, cette indulgence est nécessaire, indispensable; c'est une convention acceptée par tout le monde, et dont personne n'est dupe ni victime; c'est — passez-moi la comparaison triviale — c'est l'huile qui facilite le fonctionnement de la machine. Il faut vivre : c'est là le point.

Avez-vous jamais vu, dans un carrefour de Paris, un encombrement de voitures ? Si chaque cocher, fort de son droit, voulait tenir sa ligne, repousser son cheval en avant, la circulation serait interrompue; mais non : chacun y met du sien; et avec un peu de patience, de dextérité et quelques jurons, la voie se dégage et tous poursuivent leur route. Il en va ainsi dans le monde : quelques concessions, quelques compromis; cette pauvre vieille machine compliquée, grinçante et grimaçante, marche, au lieu de se heurter, de se briser dans son arrêt. Je ne dis pas qu'il ne fût pas souhaitable que les hommes pussent se conduire d'après la raison, le bon droit, l'équité; mais malheureusement c'est une chimère ;

il faut donc maintenir dans le meilleur état cette pauvre société, puisqu'enfin, de quelques misères qu'elle soit convaincue, chacun de nous en retire plus d'avantages (n'en déplaise à Rousseau) que de l'isolement dans la nature. Et pour cela il faut de la douceur, des ménagements.

Il faut parmi le monde une vertu traitable,
A force de sagesse on peut être blâmable ;
La parfaite raison fuit toute extrémité ;
Et veut que l'on soit sage avec sobriété.
Cette grande raideur des vertus des vieux âges
Heurte trop notre siècle et les communs usages ;
Elle veut aux mortels trop de perfection,
Il faut fléchir au temps sans obstination ;
Et c'est une folie à nulle autre seconde,
De vouloir se mêler de corriger le monde.

C'est Philinte qui le dit et avec lui le bon sens, après tous les juristes, après tous les légistes, après tous les moralistes, tous ceux qui ont étudié, aimé, ou méprisé, ou plaint les hommes, car cette comédie du *Misanthrope* appelle la comparaison avec une foule d'œuvres morales. Ce serait un beau sujet de poursuivre le parallèle. Permettez-moi de vous signaler seulement le livre de Nicole sur les moyens d'entretenir la paix parmi les hommes.

« C'est donc le rôle de Philinte qui contient toute la morale du *Misanthrope*. » Mon Dieu ! je suis assez disposé à le croire ; la morale de Philinte est possible; celle d'Alceste ne l'est pas, et la meilleure

preuve, c'est qu'à la fin de la pièce, Alceste quitte le monde et

> Va chercher sur la terre un endroit écarté,
> Où d'être homme d'honneur on ait la liberté.

C'est, il me semble, conclure bien clairement que la conduite d'Alceste est impraticable ; d'où il résulte qu'il faut accepter celle de Philinte. Cependant... on hésite. Et c'est là vraiment qu'est l'inquiétude, l'incertitude, et, si vous voulez, l'obscurité. Alceste a beau être ridicule et impossible (personne ne le tolérerait dans son salon), il attire néanmoins la sympathie dans l'ensemble de son rôle, et, comme Eliante, nous dirions volontiers :

> Dans ses façons d'agir il est fort singulier ;
> Mais j'en fais, je l'avoue, un cas particulier ;
> Et la sincérité dont son âme se pique
> A quelque chose en soi de noble et d'héroïque.

Sans doute ; et si nous rions du peu d'à-propos de ses boutades et de la maladresse de ses colères, ce qui nous attire et nous séduit, c'est l'idée de vérité, de justice qu'il nous rappelle et à laquelle nous sommes attachés, quand même notre égoïsme ou notre vanité la viole. Et puis enfin, quand nous avons bien reconnu que ces indulgences, ces compromissions sont nécessaires, indispensables à la vie, il est permis par moments d'en sentir la contrainte et d'en reconnaître la vanité. Oui, par moments, au fond de nos âmes fatiguées, s'élève comme une pro-

testation contre ces complaisances éternelles, contre ces mensonges ; et quand nous sommes sur cette pente, nous allons plus loin encore que le monde et que la comédie de Molière : nous voyons toutes les faiblesses, toutes les pauvretés humaines, ce flot d'injustices, de vanités, d'égoïsmes, d'intérêts, cette lutte acharnée, ces incessants efforts pour se sauver du naufrage et le peu de part que la justice et la vérité ont dans les choses humaines, et alors nous agrandissons, nous transformons le personnage de Molière, nous l'idéalisons ; et après avoir reconnu que Philinte a raison, nous avouons cependant qu'Alceste n'a pas tort. Oui, il est bon de temps en temps d'entendre éclater la voix de la vérité et de la justice. Oui, il est bon, il est sain qu'Alceste-Caton perce à jour les sophismes de César, oppose aux subtilités du futur dictateur qui ménage son avenir, l'âpre langage de la raison et crie aux sénateurs hésitants : « Être ou ne pas être, voilà pour nous la question : il ne s'agit pas ici de rhétorique ni de philosophie : il s'agit de l'existence même de Rome. » — Il est bon qu'Alceste-Marius, encore tout blanc de la poussière d'Afrique, mette à leur place les muscadins de Rome, et dans sa rude éloquence de soldat, revendique, en face de leurs dédains, les droits des parvenus qui, tandis qu'ils compromettent la République, poursuivent au soleil de Numidie et battent Jugurtha. — Il est bon qu'Alceste-Juvénal arrache à Messaline le capuchon de Lycisca, et sur un lit

effronté étale l'impudeur de l'impériale adultère, ou qu'il fustige la courtisanerie sénatoriale délibérant sur le plat où l'on cuira le turbot de Domitien. — Il est bon qu'Alceste-Swift, de sa plume trempée dans le fiel, dénonce les hypocrisies de la prude Angleterre et découvre les souillures cachées sous l'habit brodé de Thomas Warton. Il est bon qu'Alceste-d'Aubigné marque de son vers d'airain les Acaste et les Clitandre de son temps, mignons efféminés, parasites de la monarchie, qui mangent un royaume quand il faudrait le sauver sur les champs de bataille. — Il est bon qu'Alceste-Boileau envoie à l'épicier les poèmes épiques de Chapelain et consorts, appelle Rolet de son vrai nom, venge Molière et console Racine des cabales de leurs ennemis et de leurs indignes rivaux. — Il est bon qu'Alceste-Labruyère maintienne les droits du talent pauvre en face de la richesse imbécile ou de la superbe nobiliaire. — Et que n'avons-nous aujourd'hui un Alceste pour dire parfois à haute voix ce que les honnêtes gens pensent tout bas ? Allons ! Assez de ménagements et d'hypocrisies ! Pour une heure soyons vrais et sincères : à vous, chefs de partis, flagorneurs de la souveraineté populaire, assez de rhétorique et de mensonges ! Qui donc croyez-vous tromper ? Votre ambition crève le masque de votre faux patriotisme, et votre bavardage cache mal vos convoitises et vos incapacités ! A vous, entrepreneurs d'aventures téméraires, exploiteurs de la crédulité publique, assez de sophismes et

d'excuses colorées. Improbité ou impéritie, voilà le dilemne où vous enferme la vérité : choisissez. Vous, Messieurs les critiques influents, directeurs et arbitres de l'opinion, vous, mes maîtres, drapés dans votre morgue et votre infaillibilité, allons ! daignez regarder à vos pieds : vous y verrez des hommes qui pensent, qui ont le droit de parler, et qui sont dignes qu'on les écoute peut-être ! Vous, illustres et importants auteurs qui croyez avoir couronné la France d'une gloire nouvelle, contempteurs de Chateaubriand et de Victor Hugo, vous avez du talent sans doute, mais peut-être pas celui que vous croyez ; votre philosophie est puérile ; votre science ridicule, votre physiologie enfantine. Et vous, l'un des derniers venus sous la coupole de l'Institut, voyons ! n'étalez pas vos palmes vertes ; car ce fut un étonnement dont le public n'est pas revenu, quand on vous vit briguer une place à l'Académie. Sont-ce vos drames ou vos romans qui vous y ont porté ? Allons ! vous savez bien quels furent vos titres ; et nous aussi nous le savons. — Vous, chroniqueur dont nous aimons la fantaisie et l'humour, croyez-moi : vous compromettez votre esprit et votre renommée en ramenant tous les sujets à vos démêlés avec les directeurs de théâtre, vous abusez de notre patience : malgré votre plainte éternelle, on vous a joué quelquefois, et laissez-moi vous le dire, ce n'est pas aux directeurs que le public a donné tort. Vous Madame Emilie, eh bien ! non, souffrez qu'on vous

le dise, il est temps de renoncer à la parure et aux succès mondains : vous, Dorilas, vous, son beau-père, il faut laisser dire les *Nuits* à Madame Reichemberg et les monologues à MM. Coquelin.

Et puis ?... Et puis ?...

Et pendant que je débite ces phrases, j'entends la voix de Philinte. « Le monde par vos soins ne se changera pas.

> Et c'est une folie à nulle autre seconde
> De vouloir se mêler de corriger le monde. »

Ce sont donc des indignations inutiles ? Inutiles ?... pas tout à fait. Vous souvenez-vous d'un de ces jours d'été où le ciel est chargé de nuages ; l'air est lourd, l'atmosphère vous oppresse ; on respire à peine, on cherche un peu de fraîcheur ; en vain. Tout à coup la nue s'entr'ouvre ; un coin du ciel apparaît d'un bleu intense ; un nuage crève, la pluie tombe avec rage ; elle retentit sur les pavés comme la grêle ; on dirait, suivant l'expression de Bossuet, que le ciel décharge sa colère. — L'orage a duré quelques minutes : les nuages noirs remontent, se rejoignent ; la chaleur semble plus étouffante encore, n'importe ; on a respiré ; on s'est rafraîchi.

Eh bien ! de même ces boutades d'Alceste ne changent rien, le monde les entend à peine ; après l'explosion, tout reprend son cours accoutumé. N'importe : ç'a été un soulagement de la conscience publique. C'est un hommage rendu à ces grandes idées de justice et de vertu qui planent sur l'humanité : divinités

tutélaires que les hommes outragent trop souvent, qui ne cessent pourtant de les protéger.

L'humanité marche comme elle peut dans sa route demi-obscure ; mais là-haut, devant elle, brillent doucement les belles images ; et quand nous sommes blessés dans nos délicatesses, dans notre amour-propre ou nos intérêts ; quand notre faiblesse est meurtrie par un voisin plus fort que nous, alors nous levons les yeux vers les blanches déesses, nous les invoquons, nous les prenons à témoin, et cette vue, et cet appel nous réconforte et nous soulage. Si vous le voulez, on peut à la rigueur tirer cela du rôle d'Alceste ; mais je vous avertis que cela n'y est pas, parce que la pièce de Molière n'est ni une élégie, ni une méditation ; c'est une comédie, et au XVIIe siècle on respectait encore la distinction des genres. Que le *Misanthrope* prête à ces envolées de la pensée et de l'imagination, je le veux bien ; c'est une pièce suggestive, comme on dit ; cependant il ne faudrait pas abuser de la suggestion, et aujourd'hui l'on y est un peu enclin.

Concluons donc qu'à la rigueur on peut voir dans Philinte et dans Alceste la pratique et l'idéal ; la nécessité de vivre et l'aspiration au mieux ; Sancho à côté de Don Quichotte, la prose à côté de la poésie, mais n'oublions pas que, s'il faut ici-bas de la poésie, on n'en vit pas. — C'est peut-être là l'explication de l'énigme et la conciliation de deux idées en apparence contradictoires.

IV

J'aurais encore beaucoup de choses à dire sur Alceste et sur Philinte, mais l'heure presse : je ne veux que livrer à vos réflexions deux ou trois idées que je développerai peut-être une autre fois :

1° Tout sympathique que soit Alceste, il est impossible, non seulement pour les raisons d'ordre pratique que j'ai dites plus haut; mais il l'est encore si vous vous placez à un point de vue supérieur et tout moral ; réfléchissons. Cette critique du monde et des hommes me plaît, et je l'accepte parce qu'elle part de l'idée de justice et de vérité pure ; mais dans l'application, quel est l'homme assez sûr de son jugement pour discerner ainsi, marquer et flétrir les vices, les faiblesses ou seulement les travers de ses semblables ? Vous applaudissez aux indignations d'Alceste ; mais il faudrait, dans la pratique, établir qu'elles sont justes. Qui s'en chargera ? et qui dans ses indignations démêlera la noble colère de la vérité outragée et le dépit de la passion blessée ? Il y a toujours un inconnu et un point obscur dans la conscience d'Alceste et dans celle de la victime qui infirmera la critique. Alceste est homme, il peut donc se tromper, et il se trompe toujours — au moins dans la nuance.

2° Pour Philinte, si je vous ai paru faire la part la meilleure, c'est sans illusion. J'ai lu le *Misanthrope*, et il n'est pas nécessaire de lire entre les lignes ; c'est dans les lignes elles-mêmes et en toutes lettres qu'on lit ce qu'il y a de désenchantement, de désillusion, d'amère philosophie dans ce personnage. Ce n'est pas un égoïste, comme le disent Rousseau et Fabre d'Eglantine ; mais c'est encore moins un philanthrope à la façon de saint Pierre ou de Vincent de Paul ; ce La Bruyère mondain sait comme il faut vivre avec les hommes ; mais, Grand Dieu ! comme il les juge !

Et mon esprit enfin n'est pas plus offensé
De voir un homme *fourbe*, *injuste*, intéressé
Que de voir des vautours affamés de carnage,
Des singes malfaisants et des loups pleins de rage.

Entendez-vous l'autre ?

« Ne nous emportons point contre les hommes, en voyant leur dureté, leur ingratitude, leur injustice, leur fierté, l'amour d'eux-mêmes et l'oubli des autres : ils sont ainsi faits, c'est leur nature : c'est ne pouvoir supporter que la pierre tombe, ou que le feu s'élève. »

A Dieu ne plaise qu'en vous proposant Philinte comme le modèle à suivre, je vous engage à le suivre jusqu'au bout de son système !

3° Auquel de ces deux personnages allaient probablement les sympathies de Molière ? Qu'y a-t-il *de lui*

dans la pièce ? Question secondaire à mon avis, mais qui charme les commentateurs. Il est impossible, n'est-ce pas ? de répondre catégoriquement. L'on ne peut faire que des conjectures et des raisonnements. Eh bien ! Il n'est pas nécessaire d'être grand clerc, ni profond érudit pour l'avoir remarqué, quand on lit attentivement ces trois pièces : Le *Tartufe*, *Don Juan* et le *Misanthrope*, que, plus que dans aucune autre Molière y a mis de lui-même ; on y entend sa plainte personnelle et l'écho de ses souffrances. Mais je demande que l'on n'exagère pas. Les petits esprits, quand ils prennent pour point de départ d'une œuvre un souvenir, une rancune, une blessure, etc., ne font qu'une œuvre petite précisément parce que l'œuvre reste personnelle et égoïste : mais les grands hommes, sujets à souffrir comme nous, peuvent bien aussi puiser dans leur souffrance l'inspiration d'une œuvre d'art. Mais aussitôt l'homme disparaît, l'artiste prend le dessus : l'œuvre devient grande, générale, humaine. La critique pourra plus tard découvrir la trace d'une plainte ou d'une protestation ; mais c'est, à mon sens, méconnaître et rapetisser le génie que d'exagérer cette plainte. Eh bien ! vous demandez si Molière est Philinte, ou s'il est Alceste : je vous réponds qu'il est l'un et l'autre, comme dans sa vie il a été l'un et l'autre. Il a été Philinte, parce que, pris entre le roi, les marquis, les médecins, les dévots, le public, sa famille, ses acteurs, il a reconnu qu'on ne pouvait vivre que par la conciliation ; et

bien nous a pris qu'il ait été Philinte : car s'il eût été Alceste, il fût peut-être allé jusqu'à l'*École des femmes* ; mais devant les critiques qu'excita le chef-d'œuvre, sa sensible fierté se fût révoltée ; il eût renoncé à travailler et nous serions bien privés ; mais il a été Alceste, aussi : sans doute, car il ne pouvait pas ne pas sentir profondément les coups que lui portaient ses ennemis et ses envieux, et il a dû en être souvent irrité ; et sa parfaite raison a dû être indignée de l'absurdité des attaques dont il a été l'objet..... etc.

Je finis, confus de vous avoir retenus si longtemps. Puissiez-vous avoir tous pour moi — mais avec vérité — les sentiments de Philinte et dire :

Ma foi, je suis charmé de ce petit morceau,

sans que personne réponde :

Quoi ! vous avez le front de trouver cela beau ?

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. FRANCISQUE SARCEY

LE 16 FÉVRIER 1890, AVANT LA REPRÉSENTATION

DU

LÉGATAIRE UNIVERSEL

COMÉDIE EN TROIS ACTES

DE

REGNARD

LE LÉGATAIRE UNIVERSEL

Mesdames et Messieurs,

Ce n'est pas la première fois, cette année, qu'aux matinées dominicales de l'Odéon, on vous parle du *Légataire universel*. Déjà notre ami M. Brunetière, qui est un des maîtres de la conférence, vous a dit ce qu'il pensait et de cette pièce et de Regnard. Vous pensez bien que tous deux, sortis de la même école, nourris des mêmes lettres, ayant reçu la même éducation, il faut que nous ayons un fonds commun de jugement sur les hommes dont la réputation est faite depuis longtemps et déjà consacrée par deux siècles de gloire; seulement, il y a façon de sentir et de s'exprimer. M. Brunetière s'est présenté à vous et vous a dit (froidement) : « Eh ! il est gai, Regnard. » Moi, je viens vous dire (joyeusement) : « Ah ! oui, qu'il est gai, Regnard ! » Voilà la différence. C'est qu'aujourd'hui, à travers Paris, sous ce beau soleil,

j'ai vu des enfants habillés en folie, avec de beaux costumes chamarrés d'or, et des masques. N'est-ce pas le dimanche *gras?* Or, M. Brunetière parlait un dimanche *maigre ;* peut-être y aura-t-il entre les deux conférences la même différence qu'entre les deux dimanches. M. Brunetière a eu la liberté de vous expliquer la moue dédaigneuse avec laquelle il a parlé de Regnard. Permettez-moi de vous dire ce que j'en pense à mon tour et d'expliquer pourquoi je vous dis joyeusement : « Vraiment, il était bien gai, ce Regnard. » Oui, Messieurs, Regnard était bien gai, et je voudrais vous apprendre ce que c'est que la gaîté. Nous le devons d'autant plus aujourd'hui qu'on prétend que les jeunes gens ne sont plus gais. Pourquoi? je n'en sais rien ; car, grâce à Dieu, il y a longtemps que j'ai passé l'âge de la jeunesse ; mais je sais néanmoins ce que c'est que la gaîté.

Il n'y a pas de choses qui soient plus réfractaires à l'analyse que la gaîté ; c'est une force par soi-même. Il y a dans la nature des forces que vous connaissez tous, comme, par exemple, l'électricité. Or, qu'est-ce que c'est que l'électricité? vous ne la connaissez que par ses manifestations. Analyser la gaîté, c'est montrer quelles sont ses manifestations, les phénomènes par lesquels elle s'exprime. Et bien, Mesdames et Messieurs, vous vous êtes quelquefois promenés aux bains de mer, par exemple sur la plage. Vous avez vu là une dizaine de jolis babys frais, gras et roses, faisant des pâtés dans le sable ; vous n'avez

pas entendu leur conversation ; mais il y a une chose qui a dû vous frapper, ce sont ces fusées de rire frais, joyeux, qui s'échappaient de tous les groupes. Voyez des jeunes filles élevées sous les yeux de leurs mères, auxquelles on a donné la liberté de babiller ensemble : y a-t-il rien de si joli que ce babil ? Quelles sont les ailes de cette conversation, quel en est le charme ? C'est le rire. Eh bien, ce rire, Mesdames et Messieurs, est-ce la conversation elle-même qui le produit ? sont-ce les traits d'esprit ? sont-ce les saillies ? Non, c'est une affluence de cœur heureux, une plénitude de vie, une surabondance de vitalité qui a besoin de s'épancher au dehors, et, naturellement, le rire en est l'expression. C'est ce que j'appellerai presque la santé heureuse, et le rire en est le masque ; il en est pour ainsi dire la sécrétion. J'aime la gaîté, c'est une sorte d'équilibre heureux de toutes les parties qui composent l'individu humain ; on est heureux d'être au monde, heureux de vivre, heureux de respirer, heureux de boire, de manger, d'accomplir toutes ces fonctions ; on est dans la joie et c'est une joie inexprimable et qui naturellement s'exprime par le rire. Je vous parle des jeunes gens, parce que ces choses-là se passent chez les jeunes gens. Est-ce qu'il ne nous est pas arrivé de faire des parties de campagne un dimanche ? qu'avons-nous dit dans toute la journée ? des bêtises. Mais comme nous étions heureux ! comme nous avions une plénitude de satisfaction, comme tout notre être frémissait de joie ! comme le

rire jaillissait naturellement de nos lèvres ! Ah ! grands dieux ! si on pouvait nous les rendre ces heures-là ! mais nous les avons traversées, comme vous les traverserez, messieurs les jeunes gens qui m'écoutez, si pessimistes que vous soyez, parce que le rire, c'est précisément l'expansion de la jeunesse.

Eh bien, la gaîté, c'est tout cela.

II

Mesdames et Messieurs, il y a des hommes qui ont reçu du ciel le don inexprimable, don rare, don merveilleux d'être des excitateurs de cette joie de l'âme. De même que, pour produire l'électricité, il faut avoir une machine électrique, il y a des personnes qui sont, en quelque sorte, des roues de gaîté. Un exemple. Que de fois ne vous est-il pas arrivé de vous dire : nous allons faire une bonne partie ce soir, nous allons rire ! Puis, on ne sait trop pourquoi, le soir venu, on ne s'amuse pas du tout. On se regarde ; chacun tâche d'exciter la gaîté ; on tombe immédiatement dans le langage grossier, et avec cela l'on ne s'amuse toujours pas du tout. On revient chez soi et on sent très bien qu'on s'est ennuyé énormément. Pourquoi ? L'excitant a manqué. Il y a un monsieur, presque dans toutes les compagnies, qui a le don,

quand il paraît, d'élever la température de 4 ou 5 degrés, et de trouver précisément les choses qui doivent faire éclater le rire sur toutes les lèvres ; et souvent ce n'est pas un homme de plus de bon sens, de plus d'esprit que les autres, bien au contraire ; mais, il n'importe, il a le don inestimable de faire naître la gaîté. J'ai connu particulièrement un des hommes les plus gais de Paris, Papillon, qui est mort aujourd'hui. Quand il survenait dans une compagnie, c'était irrésistible, on éclatait de rire. Il éclipsait les plus brillants causeurs, et, étant aux prises avec About, avec Pailleron et autres, il en arrivait, après quelques minutes de conversation, à terrasser par le rire tous ses adversaires. Et personne ne songeait à faire de l'esprit avec lui ; il n'en avait pas du tout. J'ai vécu vingt ans de la plus étroite intimité avec Papillon, je ne crois pas qu'il ait jamais fait un mot, et, quand il arrivait, notre gaîté éclatait : il avait des saillies, des allitérations, des allusions. Aussi le pauvre garçon n'a jamais fait son chemin, il était trop gai.

L'homme qui a été le plus gai au siècle dernier, est Piron. Nous avons sur lui les témoignages les plus précis. Nous savons que Piron fréquentait beaucoup Voltaire, Marmontel et d'autres beaux esprits du XVIIIe siècle ; il les abattait tous sous les torrents de sa gaîté verbeuse ; et Voltaire ne l'aimait guère, pour cela. Il aimait à tenir la première place dans la conversation. Voltaire avait assurément plus d'esprit

que Piron ; il n'en est pas moins vrai que Piron, par sa gaîté, faisait oublier la présence de Voltaire. Nous avons deux vers de la *Métromanie*, où il se peint lui-même :

. . . . . .

Aussitôt, j'entre en verve, et le feu prend aux poudres.
Il part de moi des traits, des éclairs et des foudres.

Il racontait souvent à ses amis ses combats de paroles. Nous avons aussi à ce sujet les confidences de Voltaire, dont les lettres sont un prodige de grâce et d'esprit, et qui ne souffrent aucune comparaison avec celles de Piron. Quand nous lisons celles-ci, nous nous demandons si ce n'est pas, pour ainsi dire, la carcasse d'un feu d'artifice qui a été tiré. La gaîté n'est pas comme l'esprit qui reste ; la gaîté ne se conserve pas, la gaîté est une chose du moment. Les gens qui ont ce don d'être gais dans la conversation sont assez nombreux ; mais il faut faire une différence. Beaucoup de personnes sont gaies, mais faire passer la gaîté des paroles (la gaîté de Piron et de Papillon) dans le livre, être un excitateur du rire par l'imprimé, c'est très délicat et très rare. Et, Mesdames et Messieurs, il est impossible, quand on parle du rire, de ne pas parler de Rabelais, qui en a été le grand maître. On peut lui adresser toutes sortes de louanges : dire qu'il est un grand philosophe, un profond penseur, un pédagogue, un homme d'imagination ; avant tout, il a été un excitateur du rire.

Dans toutes les littératures et dans tous les temps, il a eu seul le privilège singulier de prolonger le rire, même après que les causes du rire ont absolument disparu. Il nous est arrivé quelquefois d'être pris d'un de ces rires qu'on appelle rires *incoercibles* ; nous avons épuisé toute notre provision de gaîté, et, cependant, au souvenir des choses qu'on nous a racontées, par un phénomène inexplicable, nous avons des reprises de rire jusqu'à ce que, malade, nous nous écrions : « Ça n'a pas de nom, c'est absurde ! » Eh bien, dans Rabelais, nous remarquons ce procédé. Prenons le passage où Panurge est assailli par la tempête et crie si piteusement : « Je me naie, je me naie. » Pendant dix, quinze ou vingt pages, la même plaisanterie revient, et sous toutes les formes, et notre rire ne se tarit jamais. — Non, Mesdames et Messieurs, ceci n'existe dans aucune littérature.

Que vous dirai-je de Desaugier, de Chavette? un des hommes de la gaîté contemporaine ? Depuis vingt ans, Chavette est retiré à Montfermeil, il est tordu par une maladie terrible ; les jambes sont presque paralysées, la poitrine est affaissée, mais la gaîté est toujours aussi vive. Dernièrement, j'ai eu l'occasion de le voir ; il me disait : « Je ne lis plus guère, j'ouvre les journaux quelquefois, j'y trouve encore mes romans, mais on a soin de les démarquer, et j'y trouve tout ce que j'avais dit autrefois ; on rit avec moi et sans moi. »

III

De même donc qu'il y a des hommes qui ont reçu ce don d'être des excitateurs du rire dans les livres, il y en a bien peu qui ont reçu ce don dans le théâtre. C'est qu'il faut pour cela joindre deux qualités qui sont rares, l'une comme l'autre. La première, c'est le don d'exciter la gaîté ; la seconde est le don du théâtre. Faire partager cette gaîté de vingt ans, gaîté de personnes qui sont dans cet état de santé heureuse dont je vous parlais tout à l'heure, et cela rien qu'avec de l'imagination, des mots qui se succèdent les uns les autres, est une des choses les plus rares qu'on puisse rêver, et je pourrais les compter. Regnard est le premier qui soit passé maître en cet art si difficile, et Regnard est le plus grand. Labiche est le premier de tous les hommes gais au théâtre après Regnard et même à côté de Regnard, et je vous en citerai d'autres : Lambert, Thiboust, Clairville. M. Brunetière nous en a parlé : « très comiques, nous a-t-il dit, mais pas gais, parce que dans le comique, il y a de la réflexion » ; et en effet, M. Brunetière nous a montré qu'il y a une réflexion dans toutes les situations comiques, et c'est précisément pour cela qu'elles ne sont pas comiques. Molière

n'est pas gai, Molière très comique, Molière philosophant, Molière faisant réfléchir. Mais alors, si je réfléchis, je ne m'amuse plus. Vous allez voir, Mesdames et Messieurs, dans la pièce du *Légataire universel*, Géronte qui espère avoir des enfants, bien qu'ayant soixante-quinze ans. Il y a dans Molière le Malade imaginaire qui se retrouve dans une situation à peu près semblable. Orgon dit : « Je n'aurai plus d'enfants » ; et tout à coup se ravisant, il ajoute : « Mais M. Purgon m'en avait promis. » Très comique, le mot, mais pas gai, parce que je réfléchis immédiatement à l'infatuation, à la crédulité énorme de cet homme qui croit que son médecin qui tient les rênes de sa vie peut tout ce qu'il veut.

Mais quand, dans Regnard, vous entendez la soubrette dire à Géronte :

Quoi! vous, vieux et cassé, fiévreux, épileptique,
Paralytique, étique, asthmatique, hydropique,
Vous voulez de l'hymen allumer le flambeau
Et ne faire qu'un saut de la noce au tombeau !
. . . . . .

GÉRONTE.

Ils m'ont même assuré que dans fort peu de temps
Je pourrais avoir de mon chef quelques enfants.

LISETTE.

Je ne suis médecin non plus qu'apothicaire,
Et je jurerais, moi, cependant du contraire.

Et Géronte sait très bien qu'il n'aura jamais de postérité, et ses domestiques s'amusent de lui, ils

sont gais ; ils ne vous font pas réfléchir. Je vous disais, il y a quelques instants, que le nombre d'auteurs qui avaient été gais au théâtre étaient extrêmement restreint, et que Regnard était le premier d'entre eux. Mais puisque la gaîté est une chose si aimable, si charmante, qu'elle provoque chez nous cette manifestation de la santé heureuse, qu'elle prouve l'équilibre de toutes les parties du corps, qu'elle nous donne quelques instants de bien-être, pourquoi en faire fi ? pourquoi mépriser une chose aussi rare au théâtre. Nous ne devons donc plus écouter les pièces de Labiche, qui sont toujours pleines d'inventions qui ne riment à rien, et cependant qui nous font rire. Dans les *Millions de Gladiator*, deux hommes jouent aux cartes : l'un d'eux met ses bottes sur la table. Certes, ce n'est pas comique, et cependant à cet instant, les spectateurs éclatent de rire. C'est gai, et c'est pourtant bien insignifiant ; il fallait l'imaginer, le présenter au public au moment psychologique. Et c'est un don qu'il faut posséder ; Regnard et Labiche l'ont eu à un point extraordinaire. Si Molière est un philosophe et même un philosophe misanthrope, Regnard est un bon vivant. Mon Dieu ! tous les gens qui ont été gais au théâtre étaient de bons vivants : ils avaient une gaîté naturelle qui s'imposait, qui était excitatrice sans qu'ils le sachent et sans que je le sache moi-même. Il n'y a pas eu d'homme plus gai que Labiche, d'homme plus char-

mant : Molière, lui, on l'appelle le contemplateur ; il était triste, morose. Quant à Regnard, vous le savez, il est mort d'une indigestion, et entre deux personnes qui ne lui ont guère donné les secours de la religion. Quant à Labiche, trois jours avant sa mort, m'a raconté M. Abraham Dreyfus, il possédait encore tout son esprit et sa belle humeur. Et lorsqu'on vint lui dire que le curé de la paroisse venait le visiter, Labiche murmura ces mots : « Il me guette. » Labiche ne voulait pas dire une impiété ; non, il s'amusait de lui-même ; il n'en est pas moins mort en très bon chrétien, croyant de tout son cœur à la *Cagnotte* et à toutes les pièces qu'il avait composées.

IV

Parmi les pièces de Regnard, il y en a deux qui sont absolument hors ligne : *Les Folies amoureuses* et celle que vous allez voir jouer tout à l'heure : *Le Légataire universel*. Dans *Les Folies amoureuses*, il n'y a absolument que de l'imagination et de la gaîté ; ce sont des gens qui s'excitent mutuellement pour se faire rire. Je n'y insiste pas, ce n'est pas mon sujet. Dans *Le Légataire universel*, la gaîte s'alimente de détails particuliers dont je suis obligé de vous parler, et je n'y éprouve aucun em-

barras, car nous sommes en plein carnaval, et je me mets sous la protection du mardi-gras!

Mesdames et Messieurs, il est certain qu'il y a chez nos pères, et je crois bien chez tous les hommes, une matière inépuisable de rire, de gros rire si vous le voulez, d'un rire avec lequel vous avez rompu, je le veux bien, mais enfin d'un rire résultant des fonctions basses et viles de l'humanité et de tous les accessoires qui les accompagnent. Vous vous imaginez que parce que vous n'en riez plus, ou du moins que vous affectez de ne plus en rire, c'est par bon goût, et vous croyez que c'est un progrès des mœurs. Non; en voici la raison. Le comique ou le rire vient toujours d'un contraste. Ainsi un jeune homme en habit, cravate blanche, tombe dans un ruisseau: on rit. Vous pouvez le reproduire sous toutes ses formes: toutes les fois qu'il y a contraste violent, immédiatement la gaîté jaillit. Eh bien! ce dont je parle est très gai et n'excite le rire que grâce au contraste. Or, nos pères étaient profondément spiritualistes, ils croyaient non seulement que l'homme avait une âme immortelle, mais qu'elle était l'image de Dieu, que Dieu l'avait formée de sa propre main. Ils le voyaient majestueux, avec un visage grossier, mais énorme; et quand ce Dieu tombait du ciel grotesquement, le contraste était violent, et immédiatement il excitait le rire. Vous autres qui êtes si ennemis du corps, qui est l'homme tout entier, vous l'éliminez, vous faites une grimace si on y fait allusion; vous

croyez avoir progressé? Pas du tout. Vous affirmez que vous donnez à toutes ces choses infiniment plus d'importance qu'elles n'en avaient autrefois. On ne craignait pas du temps de Molière de parler franchement, et Molière n'y a pas manqué. Dans son *Malade imaginaire*, il appelait une *seringue*, une seringue, et non un *irrigateur* (terme emprunté à l'agriculture). Et songez que si vous condamnez ces mots utiles, ces mots commodes, ces mots réjouissants, si vous me renvoyez à Molière et à Regnard, en me disant qu'il y a déjà des pièces de Molière qu'on ne peut pas jouer, je vous répondrai : Prenez donc les choses du bon côté. Aujourd'hui il y a des littérateurs qui se sont efforcés de réhabiliter ces termes, et sont heureux quand ils ont mis près de trois pages de métaphores pour un mot que nos pères exprimaient bien simplement. Et voilà les idées modernes ! Cela prouve que nous croyons braver les convenances.

Mesdames et Messieurs, vous allez en voir beaucoup de ces termes dans cette pièce ; ils sont extrêmement gais, et vous ne devez pas vous en révolter.

Toutes les fonctions viles et basses sont une matière inépuisable de rire ; tous les maux de l'humanité ont en effet été exploités par les gens rieurs, car c'est un axiome : il n'y a rien de si gai que la maladie et la mort (j'entends pour les gens gais, toujours par l'effet du contraste). Je suis peut-être hardi de parler ainsi? Mais qui donc ne s'est pas

amusé à un enterrement ? (Je ne parle pas, bien entendu, de l'enterrement de quelqu'un qui vous est cher, mais d'un monsieur que vous aimez, ou quelquefois que vous méprisez souverainement). Je défie qui que ce soit de me dire que l'entretien qu'il a eu dans une voiture mortuaire n'a pas dévié, et que l'on ne s'est pas écrié en rentrant chez soi : « Jamais je n'ai tant ri ! » Il n'y a rien qui pousse à la gaîté comme la mort..... des autres, naturellement. Remarquez que les philosophes ont à peu près tous brodé sur ce thème. Toutes les fois que vous verrez représenter un enterrement, la comédie, soyez-en sûr, trouvera un élément de gaîté dans ce qu'il y a de plus triste : la maladie et la mort.

Depuis Rabelais, la gaîté française a eu deux éléments : d'un côté, ce qu'on appelle maintenant la *scatologie* ! et la mort et la maladie de l'autre. Eh bien ! Mesdames et Messieurs, vous allez voir la pièce de Regnard, ces deux choses y sont représentées généreusement ; il ne sera absolument question que de l'une et de l'autre : quand ce ne sera pas la mort, ce sera la maladie ; elles se répondront et se correspondront. Et remarquez que ce ne sera pas du tout pour vous scandaliser, pour exciter un rire violent et malsain. M. Brunetière vous disait l'autre jour : « Il y a du macabre dans cette gaîté. » Non, ce sont les imitateurs de Beaudelaire qui ont une gaîté macabre et non Regnard. Cela, dites-vous, donne le frisson ; mais cela me cause du plaisir, parce que je vois là

des gens véritablement gais, qui s'amusent tous les premiers de ce qu'ils disent et de ce qu'ils font. On vous présente un vieillard tout cacochyme. Est-ce un vrai vieillard ? non ; c'est un vieillard qui existe dans le pays de l'imagination, dans les régions sacrées de la fantaisie, dans ce pays impossible et charmant, où tous les arbres sont d'or et produisent des diamants. Il y a des personnages, comme Lisette et Crispin, par exemple, qui sont gais par nature et par tempérament, qui ont des poussées extraordinaires de comique ; ils accablent ce vieillard, uniquement pour s'amuser. Ils lui parlent uniquement de sa vieillesse, de sa mort prochaine, ils la lui représentent sous toutes ses formes ; et, s'il résiste, s'il se fâche, personne ne le prend au sérieux, on sait que c'est *pour de rire*, comme disent les enfants, et on en rit. Vous savez, Mesdames et Messieurs, que Géronte doit donner tout son bien à Eraste ; cependant il doit en distraire quarante mille écus pour un sien neveu, gentilhomme normand, et pour une nièce veuve, du Maine. Crispin l'apprend :

Quarante mille écus d'argent sec et liquide,
De la succession voilà le plus solide.
C'est de l'argent comptant que je fais plus de cas.
. . . . . .
...Mon maître sait-il ce dangereux projet ?
. . . . . .

LISETTE.

Il ne le sait que trop : dans son cœur il enrage,
Et voudrait que quelqu'un détournât cet orage.

CRISPIN.

Je serai ce quelqu'un, je te le promets bien.
De la succession les parents n'auront rien;
Et je veux que Géronte à tel point les haïsse,
Qu'ils soient déshérités; de plus, qu'il les maudisse,
Eux et leurs descendants à perpétuité,
Et tous les rejetons de leur postérité.

Est-ce que nous ne sommes pas dans la fantaisie la plus extravagante? Rien de tout cela n'est sérieux, pas même le gentilhomme bas-normand.

Crispin se rend chez Géronte et lui dit toutes les folies les plus réjouissantes.

...Feu monsieur mon père, Alexandre Choupille,
Gentilhomme normand, prit pour femme une fille,
Qui fut, à ce qu'on dit, votre sœur autrefois,
Et qui me mit au jour au bout de quatre mois.
Mon père se fâcha de cette diligence;
Mais un ami sensé lui dit en confidence...
Qu'il. . . . . .
N'observait pas encore assez l'ordre des temps;
Mais qu'aux femmes l'erreur n'était pas inouïe,
Et qu'elle ne manquait qu'à la chronologie.

GÉRONTE.

A la chronologie!

LISETTE.

Une femme, en effet,
Ne pouvait calculer comme un homme aurait fait.

Voilà le mot gai; ce n'est pas spirituel, ce *sont des traits qui partent, des traits, des éclairs et des*

foudres, et la scène se continue ainsi entre Crispin et Géronte. Et c'est là que viennent ces vers charmants que Crispin, sous l'habit du gentilhomme, adresse à Lisette :

Bonne chère, grand feu, que la cave enfoncée
Nous fournisse à pleins bras une liqueur rosée ;
Fais main basse sur tout : le bonhomme a bon dos
Et l'on peut hardiment le ronger jusqu'aux os.

Il est de toute évidence que quand on parle ainsi, c'est de la plaisanterie. Il ne faut pas nous représenter un vieillard cacochyme, il faut qu'il soit gai et guilleret ; c'est Guignol sur lequel Polichinelle tombe à coups de bâton : voilà la comédie ; voilà la vraie gaîté.

Il en est de même quand Crispin survient déguisé en nièce.

C'est de l'amusement pour de l'amusement. Crispin et Lisette se renvoient la balle ; mais malheureusement elle tombe toujours sur ce pauvre Géronte, qui n'a qu'un tort, dans ces régions de la fantaisie, c'est d'être vieux et cacochyme ; c'est un gêneur ; c'est un empêcheur de danser en rond ; il veut faire taire ce rire, et chacun lui lance un coup de pied, parce que la gaîté consiste à être heureux, à avoir une exubérance de force qui se traduit par le rire ; et Géronte étant un gêneur, il devient l'excitateur du rire : voilà tout. Le dénouement de la pièce : Géronte a un accès de léthargie ; il n'a pas

fait de testament ; c'est Crispin qui se charge de l'écrire. M. Brunetière vous a dit : « Tous ces gens-là sont des escrocs, c'est triste » ; mais non, ils s'amusent les uns des autres ; et ce qui nous le prouve, c'est qu'au moment où Crispin, habillé en Géronte, dicte le testament de ce dernier, il s'écrie :

Je veux premièrement qu'on acquitte mes dettes.

ÉRASTE.

Nous n'en trouverons pas, je crois, beaucoup de faites.

CRISPIN.

Je dois quatre cents francs à mon marchand de vin,
Un fripon qui demeure au cabaret voisin.

Or, cela est absurde. Supposez, si vous le voulez, que le testament de Géronte soit ouvert : on ne paiera certainement pas les 400 francs que doit Crispin au cabaret voisin. Ce qu'en fait Crispin, c'est pour exciter le rire. C'est l'imagination qui se joue au milieu de la maladie, de la mort et de la *scatologie*.

Voilà la vérité sur cette pièce, elle est gaie, avec une puissance de style, d'imagination absolument incomparable ; et cette gaîté, Mesdames et Messieurs, il faut bien que je vous le dise, elle commence à disparaître de nos mœurs ; c'est très triste, parce qu'elle est un sel pour la nation française, et qu'autrefois elle a été même un générateur d'héroïsme. Oui, il y a une gaîté héroïque : c'est la gaîté qui, dans cette vie de soldat que vous allez tous subir un

jour, jeunes gens, vous gardera des ennuis de la garnison et de ses misères :

Non, la gaîté qu'on regrette
N'a pas quitté nos climats ;
Elle trinque à la guinguette,
Entre deux soldats.

Il faut de la gaîté, parce qu'elle soutient quand on court au combat, parce qu'elle habitue l'esprit à regarder comme peu de chose l'idée de mort et la mort même. Rappelez-vous que vos pères avaient sur leur casque, non pas l'aigle aux yeux mornes, non pas le coq batailleur, vengeur et suffisant, mais l'alouette, gentille et spirituelle, l'alouette qui s'envole dans le ciel en chantant son *tire lire*, *lire*, *lire*. Ce *tire lire*, *lire*, *lire*, c'est la chanson de la France, c'est le rire même ; c'est la gaîté de Regnard.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. HENRI DE LAPOMMERAYE

LE 20 FÉVRIER 1890, AVANT LA REPRÉSENTATION

DE

EGMONT

TRAGÉDIE EN CINQ ACTES EN PROSE

DE

GŒTHE

TRADUITE PAR M. ADOLPHE ADERER

EGMONT

Mesdames et Messieurs,

Dans l'un des prologues de *Faust* — le prologue sur le théâtre — Gœthe fait parler un directeur de théâtre et un poète dramatique. Le directeur éprouve un vif sentiment d'inquiétude au moment où les spectateurs, déjà assis, immobiles, et les *sourcils levés*, s'apprêtent à écouter et à juger. Mais ce qui préoccupe le plus le directeur, ce qu'il y a de pis — dit-il, — « c'est que parmi les spectateurs, plus d'un a lu les *Gazettes* ».

Je veux croire que c'est aux comptes rendus de critique dramatique que le directeur mis en scène par Gœthe fait allusion.

Eh bien ! Mesdames et Messieurs, je suis un peu comme ce directeur de théâtre. Au moment où je vais parler, j'éprouve, moi aussi, « un vif sentiment d'inquiétude », d'abord parce qu'il en est toujours

ainsi, chaque fois que je me présente devant le public ; ensuite parce que bon nombre de mes auditeurs ont dû « lire les gazettes ». Or, les gazettes n'ont pas toutes été tendres pour *Egmont*. A quoi bon le dissimuler ? Un public comme celui des Matinées littéraires de l'Odéon n'est-il pas renseigné sur tout ? Vous savez donc, qu'on a écrit, par exemple : qu'EGMONT *ce n'est pas du théâtre*; que l'*œuvre est un peu longue, un peu lourde* ; enfin « qu'entendre *Egmont* c'est un plaisir austère » ; vous savez ce que veut dire : *plaisir austère ?* Vous comprenez l'euphémisme ! Et notez que ces opinions ne sont pas seulement celles de certains critiques français ; il y a aussi des critiques allemands, et non des moins autorisés, qui ont « plus de respect que de goût » pour *Egmont* en tant qu'œuvre dramatique.

Eh bien ! moi, Mesdames et Messieurs, j'ai beaucoup de goût pour *Egmont*. Comme Mme de Staël, je tiens cette tragédie pour la plus belle ou tout au moins pour l'une des plus belles de Gœthe, et c'est afin de soutenir cette opinion que je prends la parole.

Si je pensais autrement, je ne serais pas ici, car j'ai, sur la conférence faite au théâtre, des idées bien arrêtées : je crois que la conférence précédant la représentation d'une pièce doit être *admirative*.

Il n'en va pas de même, ailleurs : à la salle des Capucines, par exemple, le conférencier peut se livrer à de vives attaques contre le livre ou la pièce

qu'il analyse ; tandis qu'au théâtre, sa liberté consiste — j'ai déjà usé de cette liberté — à refuser de parler sur une œuvre qui ne lui plaît point. Sinon, il se produit cette chose singulière et terrible, qu'à d'honnêtes gens, qui ont payé leur place, qui se sont dérangés, qui ont renoncé à une promenade, par un beau soleil, comme celui qui luit aujourd'hui, vous dites : « Mon Dieu, comme vous allez vous ennuyer ! » Non, vous n'imaginez pas ce qui vous attend ! Ah ! » si vous saviez comme ce qu'on va jouer est mé- » diocre ! » Est-ce qu'un tel langage ne doit pas donner envie de prendre son chapeau et de s'en aller ? Sans compter que les artistes qui sont là dans la coulisse, qui ont la bonne grâce d'écouter la conférence, ne doivent pas être rassurés du tout de se présenter devant un public ainsi prévenu !

Tandis qu'avec la conférence admirative, il y a double avantage pour le public. D'abord, l'auditeur a le plaisir de s'attendre à quelque chose de bon ; ensuite, il conserve son espérance jusqu'à la fin de la représentation, et celle-ci est terminée quand le conférencier est convaincu d'erreur.

Oui, Mesdames et Messieurs, je suis pour l'admiration, et je partage ce sentiment avec un des maîtres de la littérature contemporaine, avec M. Vacquerie. « L'admiration — s'est écrié un jour l'auteur de » *Profils et Grimaces* — l'admiration, chose admi- » rable ! Ceux qui applaudissent, je les applaudis ! » Ils sont fidèles à l'art ; ils proclament les poètes ;

» ils les expliquent ; ils les multiplient dans des mil-
» liers d'intelligences ; ils donnent les chefs-d'œuvre
» à la foule, et la foule aux chefs-d'œuvre ! »

C'est là ce que, pour ma part, j'ai toujours voulu faire, depuis vingt-cinq ans que je suis « fidèle à l'art ». Oui, j'ai tâché de faire vibrer des milliers d'intelligences, en leur disant ce qu'il y a de beau dans les œuvres, et par ce moyen je leur assurais les plus douces jouissances, celles que donne et produit l'admiration littéraire et qui sont supérieures à toutes les autres jouissances, car elles ne laissent après elles ni amers regrets ni cruelles désillusions.

Le premier attrait que présente la pièce représentée ici, c'est qu'elle est une *traduction*, et non point une *adaptation*. Oh ! loin de moi la pensée de critiquer les adaptations ! elles ont leur mérite, et souvent elles sont nécessaires : mais je n'ai pas à revenir sur un sujet qui a été si bien traité par M. Lintilhac dans sa substantielle et spirituelle conférence sur *Shylock*. Toutefois, puisqu'aujourd'hui on joue une *traduction*, il m'est bien permis de proclamer combien il me plaît de me trouver en face de l'œuvre elle-même de l'auteur étranger, et non en face d'un *arrangement* de cette œuvre. A la vérité, M. Aderer, le traducteur, a fait quelques suppressions commandées surtout par la durée de la représentation ; mais cela ne change pas du tout le caractère original de l'œuvre. Ah ! seulement, pour

accomplir ce travail de *compression*, il fallait une main experte et très délicate, très respectueuse du texte. M. Adolphe Aderer, qui sait le théâtre et qui a fait jouer ici même des comédies aimables, a fort bien exécuté ce travail. La presse allemande a donné son opinion sur la traduction de M. Aderer, et je lis dans le *Tagblatt* de Berlin, sous la signature du critique Othon Brandès : « M. Aderer a presque traduit » mot pour mot. La traduction est devenue un petit » chef-d'œuvre littéraire par la compréhension déli- » cate des effets les plus subtils du drame, par les » nuances habiles du style, par le choix précis du » terme le plus apte à caractériser les personnages. » Voilà certes un éloge qui ne laisse rien à désirer au traducteur, et ce n'est pas le seul témoignage donné à M. Aderer par les compatriotes de Gœthe. Il est donc permis de supposer que si Gœthe pouvait voir aujourd'hui son *Egmont*, il dirait ce qu'il disait de la traduction de *Faust* faite par Gérard de Nerval :

« En allemand, je ne peux plus lire le *Faust ;* mais » dans cette traduction française chaque trait me » frappe, comme s'il était nouveau pour moi. »

Gœthe a d'ailleurs parlé de façon bien poétique des traductions ; cela vaut la peine d'être cité :

Emblème.

« Je recueillis naguère un bouquet dans la prairie, » et je le portais, en rêvant, à la maison ; mais la » chaleur de ma main avait fait pencher vers la

» terre toutes les corolles. Je le place dans un verre
» d'eau fraîche, et quelle merveille je vois ! Les
» jolies têtes se relèvent ; tiges et feuilles reverdis-
» sent, et toutes aussi saines que si elles étaient
» encore sur le sol maternel.

» Je ne fus pas moins émerveillé lorsqu'un jour
» j'entendis mes vers dans une langue étrangère. »

Et maintenant que me voilà en règle avec la traduction, passons à l'original.

Egmont a été composé par Gœthe en douze années, de 1775 à 1787. On ne pourra pas dire que c'est une œuvre hâtive ! Il y travailla surtout pendant son séjour en Italie. Tous les détails de cette création d'*Egmont* seraient trop longs à donner. Vous les trouverez ou dans le livre si intéressant de M. Mézières : *Les Œuvres de Gœthe expliquées par sa vie*, ou bien aussi dans une thèse, fort remarquable, d'un professeur agrégé de langue allemande, M. Cart: *Gœthe en Italie*.

Mais de l'étude que j'ai faite de cette longue période de gestation, je veux dégager pour vous trois observations qui me semblent importantes.

La première, c'est que l'auteur d'*Egmont* composa sa pièce « inspiré par les idées révolutionnaires qui agitèrent l'Europe pendant le dernier quart du dix-huitième siècle ».

Ainsi parle avec raison l'un des meilleurs commentateurs de Gœthe, M. Bossert, et il ajoute :

« C'était le temps où, dans l'entourage de Gœthe, les frères Stollberg se faisaient les apôtres de la réforme politique qui s'annonçait. »

Et, en effet, dans *Egmont* vous entendrez les personnages émettre des pensées très libérales; celle-ci, par exemple : « N'est-il pas tout simple que beaucoup aient plus de confiance en beaucoup qu'en un seul ? »

La seconde observation, c'est qu'il y a dans *Egmont* une diversité très saisissante dans l'exécution. On remarque entre les deux parties de l'œuvre des différences de genre. Dans la première partie, *Egmont* est un drame shakespearien ; dans la seconde partie, c'est une tragédie à la manière du théâtre grec.

Cela s'explique très bien — je cite encore ici M. Bossert — « par l'influence du changement qui s'est opéré dans l'esprit de l'auteur pendant les douze années qui séparent le commencement de la fin du drame ».

Au début, Gœthe était tout à fait sous l'influence shakespearienne. Il le déclarait : « La première page » que j'ai lue de Shakespeare m'a fait son homme » pour la vie. »

C'est l'heure de *Gœtz de Berlichingen.*

Et puis, l'esprit de Gœthe subit les impressions du voyage en Italie : le poète vit davantage dans la contemplation des monuments et des œuvres de l'antiquité ; après avoir été le disciple de Shakespeare

— et, il faut l'ajouter aussi, de Diderot, — Gœthe s'inspire davantage des classiques ; de là le mélange de systèmes divers dont *Egmont* est le produit.

Oui, qualifié de *tragédie* par Gœthe, *Egmont* est à la fois un drame et une tragédie. On s'est même étonné qu'une pièce ainsi conçue n'ait pas été écrite en vers. Et, à ce propos, mon confrère, M. Emile Faguet, a eu un bien joli mot dans son compte rendu d'*Egmont*. « Le public, — écrit-il, — qui entend la pièce en français, peut supposer qu'en allemand elle est en vers. Ce serait une niche respectueuse à faire à Gœthe que d'arranger le comte d'Egmont en vers français comme on fit à Molière pour *Le Festin de Pierre*. Beethoven l'a bien compris, et il a joué ce tour à Gœthe en composant l'admirable musique du *Comte d'Egmont*. La musique de Beethoven, ce sont les vers que Gœthe a oublié de faire. »

On pourrait d'ailleurs, Mesdames et Messieurs, presque dire que Gœthe n'a pas oublié de les faire, ces vers, car, d'après les érudits, d'après ceux qui connaissent la langue allemande beaucoup mieux que moi — aussi je me couvre de leur autorité — la prose, dans *Egmont*, se rapproche sensiblement du langage versifié ; *dans certains passages, le vers est tout formé.*

J'arrive à la troisième observation que je dégage des détails de la conception et de la composition d'*Egmont*.

Cette observation je la tire d'une lettre de Gœthe

qui date du moment où l'auteur termine sa tragédie. Gœthe avait alors trente-huit ans. Il est né en 1749, et la lettre est du 30 juillet 1787. Il écrit :

« Je me sens tout jeune en composant cette tra-
» gédie d'*Egmont ;* puisse-t-elle faire également
» une impression de *fraîcheur* à celui qui la lira. »

Ce mot de *fraîcheur* me semble révélateur ! Il nous renseigne sur ce que Gœthe a voulu faire. S'il avait voulu écrire un drame *historique*, aurait-il dit ce mot de *fraîcheur ?* Non ! à coup sûr ! Ah ! c'est que, dans la pensée de Gœthe, *Egmont* est surtout un drame de passion, un drame d'amour ! Parce que Gœthe a placé le drame dans le cadre de l'histoire, beaucoup trop de personnes croient qu'il faut voir un drame historique dans *Egmont*, et elles attendent — en vain ! — des développements sur ce que Guizot a appelé « le grand drame européen de la révolution des Pays-Bas ».

Or, si l'histoire tient sa place dans l'œuvre de Gœthe, elle n'y tient qu'une place secondaire, je dirai même insuffisante.

Oui, Mesdames et Messieurs, c'est là le côté faible de la pièce que vous allez voir. L'auteur ne renseigne pas suffisamment le public sur les événements historiques au milieu desquels se passe le drame intime. Cette faute de l'auteur est une cause d'embarras, de gêne pour une partie des auditeurs. Gœthe a commis une erreur analogue à celle que nous reprochons souvent à nos romanciers modernes : ceux-ci tirent une

pièce de leur roman et consciemment ou inconsciemment, se figurant peut-être que leurs futurs spectateurs auront lu leur roman, ils omettent une grande quantité de détails nécessaires ; la pièce reste obscure. Gœthe a agi de même. Il ne s'est pas assez préoccupé de mettre son public au *point*, comme on dit.

J'ai suivi, ici, plusieurs représentations d'*Egmont*, et j'ai vu nombre de personnes qui étaient comme égarées au milieu de ces événements historiques. L'un de mes amis, très lettré, me disait l'autre jour : « Ma foi ! je me suis aperçu que j'avais assez oublié l'histoire de la révolution des Pays-Bas pour n'être pas en état de suivre certaines parties de l'action avec tout le profit désirable. »

En effet, il est incontestable qu'on ne peut pas demander à des spectateurs d'être ferrés sur toutes les époques de l'histoire depuis Adam et Eve, et de *piocher* leur *Bouillet* ou leur *Bachelet*, ou de lire Prescott et Motley, avant de venir occuper leur fauteuil d'orchestre.

Eh bien ! Gœthe a écrit les tableaux historiques de sa pièce, sans tenir assez compte de l'ignorance très légitime, en somme, de beaucoup d'auditeurs, sur certains points de l'histoire universelle. Aussi ai-je eu la pensée de résumer en une petite préface cette histoire de la Révolution des Pays-Pas. Cela aidera, il me semble, à votre plaisir, Mesdames et Messieurs, et réveillera les souvenirs de ceux qui les sentent un peu endormis. Mais, d'un autre côté,

j'étais arrêté par ce sentiment, que vous faire un cours d'histoire en une matinée de l'Odéon, ce serait peut-être un peu pédant.

Et puis, je ne voudrais pas m'aliéner une partie de mon auditoire, les jeunes lycéens, qui me garderaient rancune de leur faire la classe ici. Respectueux des volontés de leur mère, l'Université, ils acceptent les devoirs « supplémentaires » ; mais une classe du jeudi, supplémentaire... non !

Alors comment me tirer d'affaire ? Eh bien ! pardonnez-moi ce petit mouvement d'amour-propre ! je crois avoir trouvé un excellent moyen.

C'est un auteur dramatique qui va — en auteur dramatique — résumer les causes et conséquences de la Révolution des Pays-Bas. Cet auteur, c'est M. Sardou. Dans son beau drame *Patrie*, M. Sardou a eu grand soin, suivant la pratique moderne, de dire au public quels étaient les intérêts en jeu, et l'exposition de *Patrie* peut servir à celle d'*Egmont*. Deux personnages du drame de M. Sardou, le marquis de La Trémouille et le comte de Rysoor, un Français et un citoyen des Flandres, parlent de la situation faite aux habitants des Pays-Bas par la domination de Philippe II, roi d'Espagne ; écoutons l'un d'eux :

« Il y a trois ans — dit Rysoor — sous le cardinal Granvelle et Madame la Gouvernante, vous n'auriez vu en cette ville — Bruxelles — que fêtes et festins, masques, sarabandes et carrousels, toute la

semaine on dansait nuit et jour sans relâche à l'hôtel d'Egmont ; et tout le mois M. le prince d'Orange tenait table ouverte... Aujourd'hui M. d'Egmont est mort sur l'échafaud ; et sa veuve va de porte en porte mendier le pain de ses enfants... Le prince d'Orange n'a plus un toit où reposer sa tête..... Cette ville florissante et riche entre toutes, cette malheureuse ville n'est plus qu'un bivac où l'Espagnol et ses chevaux se vautrent sur la paille et sur les carrefours. Partout des rues silencieuses et mornes... où quelque rare passant longe les murs de peur de se heurter à des soldats ivres ! Partout les boutiques fermées, les ateliers déserts ; à tous les clochers le drapeau noir... A tous les instants ces détonations lointaines qui nous apprennent que l'on fusille, et ces glas de morts qui nous rappellent que l'on enterre.

. . . . . .

» Dans la campagne, on ne prend plus la peine d'ensevelir les morts. Où l'armée royale a passé on suit sa trace au vol des corbeaux. Des villages entiers sans habitants ! tous les toits fumants ! tous les murs en ruine.....

« Et tout cela, parce que, citoyens des Flandres,
» nous ne voulons pas être les sujets du roi d'Es-
» pagne, qui n'est pour nous que le duc de Brabant,
» ni ceux de la Sainte Inquisition, qui n'est pour
» nous qu'une infamie ! parce que, héritiers des pri-
» vilèges et des franchises que nos aïeux nous ont

» conquis au prix de leur sang, nous ne permettons
» pas qu'ils soient outrageusement violés par ce roi
» faussaire et parjure, qui, la main sur l'Évangile, à
» la face de Dieu et des hommes, avait fait serment
» de les maintenir ! parce que nous ne voulons pas
» d'autre religion que celle que notre conscience ap-
» prouve, ni d'autres soldats que nous-mêmes ! parce
» que, enfin, nous sommes nés libres, et que nous
» ne voulons pas, tant qu'il y aura une goutte de
» sang flamand dans nos veines flamandes, être les
» esclaves d'un roi despote, d'un soldat brutal, ni
» d'un moine avide ! »

Voilà, Mesdames et Messieurs, comment M. Sardou résume « ce grand drame européen » ; et vous reconnaîtrez que le public est ainsi fort bien renseigné. Pour les auditeurs d'*Egmont*, il suffira d'ajouter que l'action d'*Egmont* se passe une année avant l'heure choisie par M. Sardou.

Nous sommes en 1567. Philippe II a pour représentant dans les Flandres Marguerite de Parme. Cette gouvernante, n'étant pas assez sanguinaire, va être remplacée par le duc d'Albe, qui, comme *entrée de jeu*, veut faire trancher trois têtes, celle d'Egmont, celle de Horn et celle de Guillaume d'Orange. La dernière lui échappera. — Cela dit, vous savez tout ce qui est nécessaire ; mais n'avais-je pas raison de prétendre que Gœthe n'a pas voulu faire un drame *historique*, puisque je suis obligé de me substituer à lui ?

Que devez-vous donc entendre dans le cours de cette représentation ? je vous l'ai déjà indiqué. Vous devez suivre avec l'intérêt qu'ils méritent un drame de passions et une étude de *caractères*.

Schiller, qui, à mon sens, s'est trompé plusieurs fois dans l'appréciation du drame de Gœthe, a très bien précisé le point sur lequel porte en ce moment notre analyse littéraire. Voici, en effet, ce qu'il a écrit : « Le poète tragique peut avoir pour sujet ou » bien des actions et des situations extraordinaires, » ou bien des passions et enfin des *caractères ;* » quand l'auteur a surtout en vue des caractères, il » est plus libre dans le choix et la liaison des faits ; » c'est à ce genre qu'appartient *Egmont* ; ici point » d'action qui forme l'intérêt principal ; point de » plan dramatique ; rien de tout cela, une simple » juxtaposition de plusieurs actions particulières, » une succession de tableaux qui ne sont guère ratta- » chés les uns aux autres que par le caractère d'Eg- » mont, par l'intérêt qu'il a dans chacune de ces dif- » férentes scènes, et par les relations qu'elles ont » avec lui. Ainsi, il ne faut pas chercher l'unité de » cette pièce dans les situations, ni dans une cer- » taine passion mais bien dans l'homme. »

Oui, dans cette pièce *Egmont*, c'est à Egmont qu'il faut s'attacher ; c'est l'homme qu'il faut vous montrer, et ainsi vous apparaîtra saisissante, indiscutable, la belle unité de l'œuvre de Gœthe.

La pièce a *treize* tableaux. Quelques-uns de ces

tableaux sont très courts ; je dois même vous prémunir contre une certaine sensation, une certaine impression de surprise : il semble parfois que le tableau est à peine commencé, et pourtant le rideau tombe ! Oui, il y a là quelque chose de peu usité, de rare, et l'*effet* est comme brusquement interrompu. Veuillez supporter ce défaut dont les conséquences ne pourraient être atténuées qu'à l'aide d'une *machinerie* plus parfaite que celle des théâtres littéraires où les changements à vue ne peuvent être opérés comme dans un théâtre de féeries.

Vous oublierez ce petit ennui — de voir trop vite et trop souvent descendre le rideau — si vous ne détachez pas votre esprit de cette *unité* que je vous signale et que je voudrais vous faire admirer avec moi.

Jetons en effet un rapide coup d'œil sur ces tableaux, dont cinq sont consacrés à l'exposition du drame.

Le premier tableau, c'est « le tir à l'arbalète ».

Cette scène populaire est bien traitée ; je ne fais que cette restriction — déjà indiquée plus haut — à savoir que si l'auteur montre des caractères, traduit des impressions, il ne jette pas cependant assez de clarté sur les événements préparant l'action du drame.

Au reste, le véritable but de cette scène populaire, c'est d'indiquer combien Egmont est aimé par les Flamands ; l'éloge d'Egmont fait par Sœst, le mercier,

est ratifié, acclamé par tous. — « Pourquoi — dit le bourgeois de Bruxelles — pourquoi Egmont plaît-il tant à tout le monde ? pourquoi le porterions-nous tous en triomphe ? C'est qu'à son air on voit qu'il nous veut du bien ; c'est que la gaieté, la franchise, la bonté, lui sortent par les yeux ; c'est qu'il n'a rien qu'il ne partage avec le malheureux et même avec celui qui n'a pas besoin. Vive le comte d'Egmont ! »

Au second tableau, nous voyons la gouvernante Marguerite de Parme conférant avec Machiavel. — Machiavel n'existait plus en 1567 ; il était mort en 1530 ; mais le poète a le droit de résurrection ; on lui passe l'anachronisme !

Cette scène entre Marguerite de Parme et Machiavel fait penser aux drames d'Alexandre Dumas père, et, à mon sens, il n'est pas douteux que ce sont surtout les œuvres de Gœthe et de Schiller qui ont inspiré au dramaturge français l'idée de vulgariser, — à sa façon ! — l'histoire par le théâtre. Toutefois, comparez les deux théâtres; l'un est étincelant de verve et rayonnant d'éclat; l'autre est grave et profond; de cette comparaison ressort la différence de deux esprits et de deux races.

Mais revenons à la seconde scène d'*Egmont*. Certes, on y parle politique, mais on y parle aussi et beaucoup d'Egmont. Marguerite se plaint du comte sur un ton de gronderie affectueuse qui prouve qu'Egmont a raison, lorsque dans sa prison il dit :

« La gouvernante avait pour moi une amitié *qui touchait presque à l'amour.* »

Quoiqu'il n'ait pas encore paru en personne, Egmont figure aussi dans le troisième tableau — *maison de bourgeois, chez Claire ;* — je veux dire que son image est évoquée pour la troisième fois dans la demeure de Claire, et quoique l'on ait refusé à Gœthe « le don du théâtre », c'est vraiment une idée « d'homme de théâtre » que de nous intéresser ainsi toujours au personnage principal en nous le montrant aimé de tous, du peuple, comme de la souveraine et de la bourgeoise.

Le quatrième tableau offre de nouveau une scène populaire. On est sur la place publique de Bruxelles; discussions, querelles, tumulte. Egmont paraît ; il rétablit le calme. Sa présence suffit — tant il est aimé — pour apaiser les esprits.

Enfin, au cinquième tableau qui termine l'exposition, l'auteur nous introduit chez Egmont et achève le portrait du comte. Il nous le présente affable avec ses serviteurs, bon pour ses débiteurs, n'ayant nul souci de ses propres intérêts, sans peur en face du péril, peu disposé d'ailleurs aux précautions qui semblent exclure la bravoure.

C'est un héros français, a dit la critique allemande. Grand merci du compliment.

Et le dramatique, l'admirable entretien entre Egmont et le prince d'Orange ajoute, par le contraste, au relief du caractère d'Egmont.

Le prince d'Orange, homme prudent, conseille à son ami la fuite, car le duc d'Albe arrive ; mais Egmont croit peu au danger et craindrait de paraître lâche. « Qui s'épargne, s'écrie-t-il, se dégrade à ses propres yeux. » Donc il restera !

Vous le voyez, Mesdames et Messieurs, dans toute cette exposition, Gœthe a eu surtout le souci de présenter le héros de son drame sous les couleurs les plus chatoyantes, les plus brillantes, et je dis que cela c'est faire œuvre de poète dramatique.

Mais ici surgit une question très intéressante, grave dans l'ordre artistique, la fameuse question, si souvent traitée, de la vérité et de la convention au théâtre.

On a reproché à Gœthe de ne pas avoir reproduit Egmont tel qu'il était vraiment, tel que le montre l'Histoire.

Ce reproche a été formulé par Schiller ! Eh bien, je veux défendre Gœthe contre l'accusation de Schiller. En ce débat, c'est Gœthe qui a raison, c'est lui qui a le sens du théâtre, et c'est Schiller, génie dramatique pourtant, qui ne l'a pas.

En effet, — et c'est à peine si j'ose vous dire la vérité sur Egmont, tant j'ai peur que vous ne le voyiez plus que dans sa prosaïque réalité, — Schiller rappelle que l'Egmont de l'histoire avait, en 1567, quarante-cinq ou quarante-six ans, qu'il était marié et père de neuf enfants, d'autres disent de douze enfants !

Et Schiller aurait voulu que Gœthe ne nous dérobât pas le spectacle d'un père se préoccupant des intérêts de sa famille, ne quittant pas Bruxelles parce qu'il redoute la confiscation de ses biens et craignant de rendre à sa femme et à ses enfants la vie trop dure en s'exilant.

Dieu me garde de dire du mal de la famille! Certes, il est très honorable d'avoir beaucoup d'enfants, mais je ne vois pas bien Egmont sur la scène entouré de toute sa lignée, et j'avoue que je m'intéresserais peu aux calculs domestiques du comte, pour assurer le luxe de sa compagne et maintenir le train de sa maison.

J'aime mieux l'imprudence, la bravoure d'Egmont, et aussi — sans être immoral — son amour pour Claire, que ce soit caprice ou passion sérieuse. Il me semble que cela convient mieux pour la scène, et, si je ne connaissais les pièces de Schiller, je douterais de son savoir en matière de théâtre lorsqu'il querelle Gœthe si mal à propos.

Lessing a dit avec raison : « Peu m'importe qu'un » caractère soit conforme à l'histoire, pourvu qu'il » soit bien conçu, vraisemblable, d'accord avec lui-» même. »

Et d'ailleurs est-ce que Gœthe, sauf les détails précis et trop réalistes de la vie privée, a été si loin de la vérité, en ce qui concerne le comte d'Egmont?

C'est Schiller, historien, qui répondra à Schiller critique.

Dans son *Histoire du soulèvement des Pays-Bas*, Schiller trace le portrait suivant d'Egmont :

« Chaque apparition d'Egmont était un triomphe ; » chaque regard qui s'élevait sur lui interprétait la » gloire de sa vie ; ses actions vivaient dans les bril- » lants récits de ses compagnons d'armes. Les mères » le proposaient pour exemple à leurs enfants dans » les jeux chevaleresques. La courtoisie, les ma- » nières nobles, l'affabilité, les vertus les plus aima- » bles de la chevalerie relevaient avec grâce son » mérite. Son âme libre se peignait sur son front dé- » gagé; sa franchise ne dirigeait pas mieux ses » secrets que sa bienfaisance ne servait sa fortune, » et une pensée, dès qu'elle était la sienne, appar- » tenait à tout le monde. Enivré d'un mérite que la » reconnaissance de ses concitoyens exagérait en- » core, il s'abandonnait à cette douce conviction, et » se trouvait comme dans un monde enchanté. »

Je dis, Mesdames et Messieurs, que cet Egmont historique ressemble beaucoup à l'Egmont de Gœthe, lequel apparaît bien sur la scène comme un homme marchant dans un monde enchanté.

En effet, c'est au moment où il court les plus grands dangers, — Orange le lui a dit ! — que nous voyons Egmont tout plein d'illusions, et s'abandonnant aux enchantements de l'avenir.

Ici commence la seconde partie du drame, et c'est l'heure de vous parler de Claire.

Dans ses belles études sur *les Femmes de Gœthe*,

Paul de Saint-Victor a dit : « Gœthe est au théâtre, comme dans ses poèmes, le plus ravissant peintre de femmes : la plupart de ces héroïnes sont de simples filles de la bourgeoisie et du peuple : elles ne savent guère qu'aimer, sourire et pleurer. »

Ces trois mots : *aimer*, *sourire*, *pleurer*, résument bien en effet l'histoire de Claire. La jeune fille a commis une faute : au regard de la morale absolue, elle est condamnable ; mais que de circonstances atténuantes ! Elle n'a pas péché par corruption, ce qu'elle a aimé dans Egmont, ce n'est pas l'homme, c'est le héros, le patriote adoré par tout le monde. Elle, la fille du peuple, elle a fait ce que faisait le peuple tout entier.

Egmont a passé sous sa fenêtre et elle l'a admiré ; leurs regards se sont rencontrés ; il a salué, elle a rendu le salut, ils se sont souri ; un jour il est entré dans la demeure de Claire, et Claire s'est donnée.

Elle a eu tort, évidemment ; mais rien de bas, rien de vulgaire dans cet abandon.

On a voulu faire de la mère de Claire un type affreux de femme complaisante. Oh ! laissez-moi la défendre ou plutôt l'excuser aussi, cette mère ! Elle non plus n'a pas songé à ce qui pourrait arriver ! Elle, également, a subi l'influence de ce chevaleresque Egmont ; et quand elle a compris le péril, il était trop tard. Maintenant, elle se désole, mais elle reste à côté de sa fille. Eh quoi ! voudrait-on qu'elle l'eût abandonnée ? Ah ! ceux qui condamnent cette

femme ne savent pas quels trésors de pitié et d'indulgence il y a dans le cœur d'un père ou d'une mère ! Et c'est en effet à ces sentiments que Claire fait appel : « Ma mère, s'écrie-t-elle, ma bonne mère, soyez indulgente. »

Claire ne se révolte que lorsqu'on la traite de *fille perdue* ! Elle relève la tête alors et dit ces paroles qui ne sont pas d'une effrontée — comme on l'a prétendu — mais d'une amante fière de celui à qui elle s'est donnée : « Quelle princesse n'envierait à la pauvre Clærchen la place qu'elle occupe dans le cœur d'Egmont ? »

Et — cela est bien féminin, bien humain — à la passion de Claire s'ajoute quelque orgueil lorsque Egmont vient visiter la petite bourgeoise en costume magnifique, avec la Toison d'Or au cou. A peine ose-t-elle lever les yeux sur lui. Elle se demande, et elle demande à son amant s'il est bien « ce grand Egmont qui fait tant de bruit, dont on parle tant et dont les Provinces attendent leur bonheur » Et Egmont lui répond qu'il y a en lui *deux Egmont* : l'un, « chagrin, solennel, froid, contraint de s'observer sans cesse. Cet Egmont-là est persécuté, méconnu, ennuyé pendant que le monde le tient pour gai, libre et joyeux ».

« L'autre Egmont — ajoute le comte — celui que voici, est sincère, heureux, tranquille, aimé et connu du cœur le plus sensible que, de son côté, il connaît à fond, et qu'avec un amour, une confiance infinis, il

presse contre le sien. C'est ton Egmont, Clærchen ! [1] »

Et Claire de s'écrier :

« Que je meure donc ! Le monde n'a pas de joies au-dessus de celles-ci ! »

En effet, la mort va venir bientôt, car l'idylle est finie, l'élégie commence, et le drame marche vers le dénouement.

Le duc d'Albe a appelé auprès de lui le prince d'Orange et le comte d'Egmont. Le prince ne répond pas à l'appel ; le comte, au contraire, tombe dans le piège.

Quel tableau admirable que celui de l'arrestation d'Egmont ! Comme Gœthe a, en quelques traits, montré le caractère du duc d'Albe.

Peut-on prétendre que l'homme qui a écrit cette scène n'est pas un homme de théâtre ? Quel frémissement dans tout le public au moment si solennel et si dramatique à la fois, où le duc d'Albe voit Egmont entrer dans la cour du palais et dit : « Bon ! Un pied dans la fosse !... Deux ! »

Egmont est arrêté.

Et alors commence la troisième et la dernière partie du drame.

Claire essaie de soulever le peuple pour rendre la liberté à Egmont.

[1] La traduction faite par M. Aderer n'étant point encore imprimée, c'est au *Théâtre de Gœthe* traduit par Théophile Gautier fils que j'emprunte les citations d'Egmont. Je signale aussi la traduction de M. Porchat. (H. de L.)

Paul de Saint-Victor regrette que la charmante jeune fille tourne à l'héroïne. La critique ne me paraît pas fondée.

Claire « ne tourne pas à l'héroïne » ; c'est la passion qui la conduit sur la place publique. Elle aime, elle se dévoue ! C'est logique et simple !

Comme contraste, Gœthe a peint le saisissant tableau de la lâcheté humaine. On voit ces bourgeois, qui tout à l'heure acclamaient leur chevaleresque concitoyen, fuir maintenant quand on leur parle d'Egmont. « C'est un nom qui tue », dit Jetter, et tous s'éloignent sous l'empire de la même pensée : *Claire va leur attirer quelque malheur.*

La jeune fille, désespérée de ne pouvoir sauver son Egmont, rentre chez elle, conduite par Brackenbourg son seul ami fidèle, car, dans sa douleur, elle ne sait même plus où est sa maison.

Claire est sœur de Werther : elle prend donc la résolution de mourir.

Cette mort de Claire est touchante, et la musique de Beethoven ajoute encore à l'effet de ce tragique épisode. « On croit entendre le chant faible et entrecoupé d'un oiseau qui va s'endormir, le cou déjà ployé sous son aile. »

Après le suicide de Claire, — conclusion du drame d'amour — le supplice d'Egmont, conclusion du drame historique.

Le traducteur, M. Aderer, pour éviter encore des entr'actes, a réuni deux tableaux que Gœthe avait

divisés ; il en résulte que la fin du drame est un peu prolongée ; mais qui voudrait supprimer le monologue d'Egmont, si plein de mélancolie et d'éloquence, et la scène entre Ferdinand — l'enfant naturel du duc d'Albe — et Egmont ?

C'est un spectacle touchant que de voir le fils du bourreau venant demander pardon à la victime, s'incliner devant le héros et le patriote ! Vos âmes généreuses seront émues en entendant Egmont dire à Ferdinand : « Quelle consolation inespérée s'offre à moi sur le chemin de la tombe ? Toi, le fils de mon mortel, je dirai presque de mon *seul* ennemi, tu me plains, tu n'es pas de mes assassins ! »

Et Gœthe, alors, dans une superbe envolée, nous emmène vers le surnaturel. « Egmont s'endort ; le mur contre lequel est adossé son lit s'entr'ouvre, et l'on voit se déployer une brillante apparition. La Liberté, en habits célestes, baignée de clarté, repose sur son nuage. Elle a les traits de Claire ; elle se penche vers le héros endormi. Sa physionomie exprime un sentiment triste et tendre ; elle paraît gémir sur lui. Mais bientôt elle se relève, et, d'un geste encourageant, elle semble inviter Egmont à la joie, et, en lui annonçant que sa mort affranchira les Provinces, elle le reconnaît vainqueur et lui tend une couronne de laurier. Au moment où elle s'apprête à poser la couronne sur son front, Egmont fait un mouvement comme quelqu'un qui s'agite en dormant, de sorte que son visage se trouve dirigé vers

elle. Elle tient la couronne suspendue sur sa tête. On entend de fort loin une musique guerrière de fifres et de tambours ; aux premiers sons de cette musique l'apparition s'évanouit : Egmont s'éveille ! »

Schiller, et d'autres encore, ont blâmé cette apparition de Claire, qu'ils pensent être moins du domaine du drame que du domaine de l'opéra.

Là encore, à mon sens, la critique n'est point juste.

L'apparition est la conclusion expressive et vraie du drame.

Les deux passions d'Egmont, l'amour de la Patrie, de la Patrie libre, et l'amour de Claire sont réunies, confondues en un même symbole, reflétées en une même image : Clærchen !

Aussi, le comte d'Egmont voit l'avenir glorieux et — comme dans le *Prométhée* d'Eschyle — le triomphe définitif de la Justice ! Il peut donc marcher au supplice avec joie !

Gœthe ne conduit pas le public jusque devant l'échafaud où le comte d'Egmont eut la tête tranchée le 5 juin 1568. Le poète n'avait pas de goût pour *le terrible*. « L'émouvant » lui suffisait, et je l'en approuve fort !

Voilà, Mesdames et Messieurs, l'œuvre qui va être représentée devant vous par les excellents artistes de l'Odéon.

Ne demandez pas à cette tragédie de Gœthe ce qu'elle ne saurait vous donner, des tableaux histo-

riques parfaits ou des sensations fortes, telles qu'en procurent des coups de théâtre répétés et inattendus. Mais ce qu'elle vous donnera, c'est comme une impression de grandeur et aussi un plaisir que je vous indiquerai.... à condition que vous ne rirez pas de ce que je vais vous dire.

Vous acceptez la condition ?...

Eh bien ! je vous assure, pour en avoir fait l'épreuve, et pour avoir recueilli de nombreux témoignages, je vous assure que si vous consentez à écouter, sans impatience, des développements parfois, il est vrai, un peu longs, vous devrez, en voyant jouer cette pièce, éprouver, certainement, une double jouissance intellectuelle : vous aurez d'abord le plaisir *immédiat* de l'audition, et puis, — ne souriez pas ! — vous aurez un plaisir plus grand encore à *penser* à l'œuvre, le spectacle terminé.

Demain, ce soir, les caractères revivront dans votre esprit : Egmont et Claire, le prince d'Orange et le duc d'Albe, Brackenbourg et les bourgeois de Bruxelles. Gœthe a placé en si beau relief, sur la scène, tous les personnages de sa tragédie — historiques ou non ! — qu'ils apparaissent dans toute leur vérité à l'imagination qui les évoque, et que la mémoire en garde tous les traits fixés pour jamais.

Le théâtre de Gœthe est un théâtre qui fait penser. Je ne proscris pas le théâtre qui amuse, mais j'aime mieux, je l'avoue, le théâtre *qui fait penser*. C'est

par cette raison que je vous demande votre sympathique attention pour le drame qu'on va représenter; je vous demanderai même quelque chose de plus, votre admiration, votre enthousiasme.

Oui, je finirai cette causerie comme je l'ai commencée, par vous recommander la pratique d'une vertu qui tend trop à disparaître, et que Mme de Staël vante si fort dans son livre sur l'Allemagne, rappelé tout naturellement à cette occasion.

Comme Mme de Staël je pense que l'enthousiasme n'est ni le *fanatisme* ni *l'erreur*, et qu'il est *tolérant* « non par indifférence, mais parce qu'il fait sentir l'intérêt et la beauté de toutes choses ».

Ne vous laissez pas, jeunes gens, trop aller aux tendances de l'esprit critique, si envahissant aujourd'hui.

Ceux qui n'ont point d'enthousiasme ne goûtent que des jouissances modérées.

Aimez! Admirez! Vous serez forts; vous serez heureux, consolés ; vous serez des citoyens utiles et de grands éducateurs d'hommes !

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. RENÉ DOUMIC

LE 20 MARS 1890, AVANT LA REPRÉSENTATION

DE

TARTUFFE

COMÉDIE EN CINQ ACTES

DE

MOLIÈRE

TARTUFFE

Mesdames, Messieurs,

Vous vous étonnez sans doute qu'on vienne encore entretenir le public de l'Odéon du Tartuffe, après que le sujet a été traité ici par un maître éminent, dont l'éloquente conférence a obtenu hors même de cette enceinte et auprès de tout le public lettré un si grand succès et un si grand retentissement. J'en suis plus surpris que vous-mêmes ; mais le Tartuffe était au programme des matinées classiques de l'Odéon ; une matinée ne va pas sans sa conférence ; l'affiche a ses nécessités. Par bonheur l'avantage de la critique si hardie, si vigoureuse et si sincère de M Brunetière, c'est de ramener l'attention sur toutes les questions, qu'il a touchées, de nous forcer à les examiner à notre tour, à réviser nos propres idées et à nous rendre mieux compte de ce que nous pensons nous-mêmes. C'est ainsi que,

grâce à lui, la question du Tartuffe a été pour ainsi dire remise à l'ordre du jour.

Il y a deux façons d'entendre le Tartuffe. L'une consiste à croire que Molière a voulu attaquer, non pas la fausse dévotion, mais la piété elle-même, qu'il a, en pleine conscience et de propos délibéré, voulu forger une arme contre la religion. Cette opinion a déjà été souvent soutenue et elle l'a été également par des gens de nature d'esprit très opposée ; seulement elle n'avait guère été soutenue jusqu'ici que par des critiques intéressés. Amis et ennemis de la religion s'étaient rencontrés dans cette même interprétation, les premiers parce qu'ils en voulaient à Molière du tort réel fait par sa pièce à la piété, les autres, parce qu'ils s'empressaient d'embrigader avec eux un pareil allié. Ce qui fait l'originalité de la thèse de M. Brunetière, c'est qu'il l'a soutenue à un point de vue entièrement désintéressé. Or, il a semblé au directeur de ce théâtre, et aussi bien à M. Brunetière, qu'il y aurait intérêt pour ceux même que M. Brunetière aurait convaincus, à voir sur quels arguments se fondent ceux qui, encore aujourd'hui, pensent que la pièce que Molière intitulait l'Imposteur, est destinée à attaquer les hypocrites et les imposteurs, et que ceux à qui on fait la guerre dans le Tartuffe, ce sont les tartuffes.

Si nous voulons, dans cette discussion, nous établir sur un terrain solide, ce qu'il faut avant tout c'est prendre l'œuvre elle-même de Molière et chercher,

non pas ce qu'il aurait bien pu vouloir y mettre, mais ce qu'en effet il y a mis ; car, sans doute, l'étude des circonstances et du milieu et l'analyse des idées générales d'un auteur sont autant d'auxiliaires utiles pour la connaissance d'une œuvre particulière, mais ce qui est essentiel, c'est l'œuvre elle-même, et toute critique qui ne veut pas risquer de s'égarer doit d'abord prendre son point de départ dans l'étude du texte. Cela est vrai surtout quand il s'agit de cet art du XVIIe siècle — si étranger à toutes nos finesses de mandarins, à nos finasseries de dilettanti, à toutes ces gentillesses qui consistent à dire une chose pour en faire entendre une autre — quand il s'agit de cet art si loyal et si franc qui va à son but d'une allure si directe et qui dit si clairement ce qu'il veut dire.

Prenons le texte de *Tartuffe*, c'est-à-dire la pièce, la préface et les trois placets au Roi. Qu'y trouverons-nous ? Nous y trouverons d'abord des déclarations d'une absolue netteté. Dans les deux premiers placets, par lesquels Molière essaie de faire lever l'interdiction qui pesait sur sa pièce, il insiste sur ce point, qu'il n'en veut qu'aux hypocrites, qu'il veut mettre en vue « les grimaces étudiées des gens de bien à outrance », « les friponneries couvertes des faux-monnayeurs de dévotion » ; il fait remarquer qu'il a pris « toutes les circonspections que pourrait demander la délicatesse de la matière, pour conserver l'estime et le respect qu'on doit aux vrais dé-

vots ». Dira-t-on qu'il ne s'agit ici que d'une précaution nécessaire, que c'est la tactique qui s'imposait au poète désireux de voir lever l'interdiction mise sur sa pièce ? Mais songez à qui ces placets étaient adressés. Ils étaient adressés au Roi, et le Roi, en effet, finit par accorder l'autorisation qu'on sollicitait de lui. Demandez-vous donc quel rôle on fait jouer dans cette affaire, à qui ? à Louis XIV. Molière a-t-il abusé le Roi sur ses véritables intentions ? S'est-il joué de lui comme aussi bien du public et de la postérité ? Molière a-t-il pris Louis XIV pour sa dupe ? Je vous laisse à penser si cela est vraisemblable et si cela est possible. — Ou bien Louis XIV a-t-il compris les intentions vraies du poète ? a-t-il vu qu'il s'agissait d'une guerre à la religion et a-t-il laissé faire ? Or, cela est inadmissible. Certes, Louis XIV, jeune et amoureux, supportait avec ennui les remontrances des dévots, et il faisait tout ce qu'il fallait pour mériter ces remontrances ; mais en même temps il se faisait un devoir de donner à toute la Cour l'exemple du respect pour la religion et de la soumission à ses pratiques les plus rigoureuses. Il ne faut pas s'étonner de cette contradiction entre une conduite fort libre et des croyances qui restaient solides ; car si cela n'est pas très chrétien, cela est humain. Certes encore Louis XIV, dans les premières années, n'avait pas cette dévotion qui sera celle des dernières années de son règne. Mais dans toute sa vie, il n'y a pas un jour, pas une heure, où

il ait laissé prise au soupçon d'hostilité contre la religion elle-même ; il n'y a donc pas un jour où il ait pu tolérer une œuvre qui tendait à ruiner les principes mêmes de la religion. — Pourtant je ne vois pas qu'il y ait place pour une troisième explication. Il faudrait donc que Louis XIV eût été la dupe de son valet de chambre, ou qu'il eût été le complice d'un comédien impie.

Je laisse de côté la *Lettre sur l'Imposteur*, qui, si elle n'est pas de Molière, a été écrite par quelqu'un qui était de son entourage et très au fait de sa pensée. Je laisse de côté le témoignage de Boileau, cet honnête homme qui pousse, comme vous le savez, la franchise jusqu'à la brutalité, l'indépendance jusqu'à la maladresse, ce critique si clairvoyant dont il n'était pas commode de surprendre le jugement, enfin cet excellent chrétien. Boileau a toujours pensé que Molière avait voulu attaquer ces traîtres

Qui tout blancs au dehors, sont tout noirs au dedans

et qui n'en veulent à Tartuffe et à Molière que parce qu'au fond ils se moquent de Dieu. — Mais opposera-t-on la même fin de non-recevoir à la préface qui va précéder la première édition de *Tartuffe?* Nous dira-t-on encore que Molière ici ne faisait qu'accomplir une manœuvre qui s'imposait à lui ? Au moment où Molière écrit cette préface, il a obtenu gain de cause ; sa pièce est jouée avec un succès auquel n'ont certainement pas nui les difficultés qui avaient précédé ; il

a la faveur constante du Roi, celle du public, celle de la Cour ; il sait d'ailleurs que toutes les préfaces du monde ne pouvaient désarmer ceux qui lui en voulaient d'avoir écrit la pièce elle-même. Rien donc, absolument rien, ne forçait Molière à écrire cette préface. Cette préface contient les mêmes distinctions ; Molière y revient et les développe. Notez d'ailleurs que Molière ici ne se contente pas de quelques lignes ; non, c'est une déclaration en forme et une dissertation. Or, Messieurs, dire une chose au moment qu'on sait qu'on en a fait une autre, cela en France s'appelle d'un mot : c'est mentir. Vous me direz que le procédé n'est pas sans exemple ; vous me citerez l'exemple de Voltaire, démentant tous ses ouvrages, sauf peut-être *La Henriade* et le *Poème de Fontenoy*. Mais Molière n'est pas Voltaire, et il n'y a pas de raison d'assimiler l'un à l'autre. — Notez, en outre, que Molière a très peu parlé de lui ; il n'éprouvait pas le besoin de nous renseigner sur ses idées, pas plus que sur sa personne. Il était convaincu que les pièces sont faites pour être jouées, qu'elles doivent être vues à la scène et aux chandelles. Il laissait donc ses pièces, sans apporter aucun soin à leur édition. Que s'il les faisait imprimer, c'est qu'il connaissait les procédés des libraires de son temps, qu'il savait que la propriété littéraire était mal garantie et que, sans lui, ses pièces se seraient bien imprimées toutes seules. C'est dire que Molière ne met pas en tête de ses pièces des préfaces

explicatives et des avertissements pour expliquer les explications des préfaces. Pour une rare fois où Molière nous a expliqué ses intentions, avouez qu'il serait au moins fâcheux que Molière n'eût pris la parole que pour nous tromper ; avouez que c'eût été doublement fâcheux dans la circonstance, qu'il eût été aussi maladroit que coupable de mentir en tête d'une pièce qui s'appelait *Tartuffe*, et que si un homme a jamais été dans la nécessité d'être sincère, c'est celui qui était en train justement de faire leur procès aux hypocrites. Ou plutôt avouez qu'on n'a pas le droit d'accuser de mensonge un écrivain à moins de l'en avoir convaincu et de l'avoir pris, pour ainsi dire, en flagrant délit de mensonge.

J'arrive à la pièce de Molière. Ce que j'y signalerai d'abord, c'est un rôle qui, nous le savons, existait déjà dans la première des trois versions de *Tartuffe* : le rôle de Cléante. Il est impossible cependant de passer entièrement ce rôle sous silence ; on ne peut, quand on se trouve en présence d'un chef-d'œuvre classique, en prendre et en laisser. Cléante lui aussi revient sur la fameuse distinction :

> Il est de faux dévots comme il est de faux braves.

Il se défend du reproche de libertinage ; et dans tout le rôle de Cléante, je ne vois pas, en effet, un mot qui ne pourrait être avoué par le croyant le plus sincère. Pour se passer du rôle de Cléante, pour arriver à infirmer l'autorité de son langage, on est obligé

de dire que ce rôle ne tient pas à la pièce, que c'est une précaution, qu'on pourrait le détacher de l'ensemble et qu'on pourrait l'enlever comme avec la main. Mais n'est-ce pas le sort commun de tous les raisonneurs de théâtre, et n'est-ce pas la caractéristique même de leur rôle? Dans le théâtre moderne, dans les comédies de Théodore Barrière, d'Emile Augier, d'Alexandre Dumas fils, que font les Desgenais, les Bordognon et les Thouvenin ? Est-ce qu'ils sont utiles à l'action ? Est-ce qu'on ne pourrait pas eux aussi les enlever comme avec la main ? Est-ce que leur seule raison d'être ou leur seule excuse, ce n'est pas justement que s'ils ne servent pas à l'action, du moins ils sont les porte-paroles de l'auteur ? Encore, si ce rôle était isolé dans le théâtre de Molière, si Molière, pour une fois et par exception, avait eu recours à cet artifice ! Mais non. Nous voyons qu'au contraire Molière, à plusieurs reprises, a éprouvé le besoin de confier à un personnage le soin de nous expliquer le véritable sens de la pièce. Le rôle de Cléante, c'est le même que jouent Ariste dans l'*École des Maris*, Chrysalde dans l'*Ecole des Femmes*, Uranie et Dorante dans la *Critique de l'École des Femmes*, toutes pièces antérieures au *Tartuffe* ; c'est le même que joueront Ariste et Clitandre dans les *Femmes savantes*, où il y a deux raisonneurs au lieu d'un, et Béralde dans le *Malade imaginaire*. C'est donc là une pratique habituelle du théâtre de Molière. Pourquoi voudrait-on que les déclarations de Cléante

fussent suspectes, alors qu'on garde crédit à celles d'un Clitandre et qu'on ne pense pas que dans les *Femmes savantes*, Molière ait voulu faire leur procès à ceux qui sont vraiment instruits? — Il y a plus. Dans l'hypothèse de ceux qui veulent que le *Tartuffe* soit une attaque contre la religion, ce rôle de Cléante n'est pas seulement inutile, mais il est même nuisible à la marche de la pièce. En effet, ce que fait Cléante d'un bout à l'autre, c'est de nous donner de fausses indications, c'est de nous faire comprendre autrement qu'il ne faut le rôle des autres personnages ; il n'y a pas une seule parole de lui qui ne soit pour nous jeter sur une fausse piste. Or, au théâtre, il faut de la sincérité ; il en faut de la part des spectateurs aussi bien que de la part de l'auteur ; il faut qu'ils puissent écouter sans arrière-pensée ce que disent les personnages sur la scène ; il faut qu'ils puissent s'abandonner à eux en toute confiance. Que penseriez-vous d'un auteur dramatique occupé à rendre difficile l'intelligence de son œuvre, à embrouiller les choses, à faire de sa pièce une espèce de continuelle énigme? Je demande ce qu'ils en pensent à ceux qui connaissent un peu les habitudes du génie de Molière.

Peut-être cette querelle que l'on fait au rôle de Cléante serait-elle fondée s'il y avait en effet dans la pièce quelque incohérence, s'il y avait contradiction entre les déclarations de Cléante et les rôles prêtés aux autres acteurs. C'est justement ce qu'on

essaie de nous montrer. Pour cela, on ne prend pas texte du rôle de Tartuffe, qui est d'une clarté absolue et qui ne laisse prise à aucune contradiction possible ; mais on s'empare du rôle d'Orgon. L'on nous dit qu'Orgon est véritablement, sincèrement pieux et que les maximes qu'il débite sont celles de la piété la plus véritable. Quand Orgon nous dit que Tartuffe lui a appris à n'avoir affection pour rien en détachant son âme de toute amitié :

> Et je verrais mourir frère, enfants, mère et femme
> Que je m'en soucierais autant que de cela,

c'est la doctrine même du renoncement que prêche l'Église ; ce sont les maximes que Corneille a pu mettre dans la bouche de son Polyeucte. On nous fait remarquer qu'Orgon est un homme intelligent, qu'il a rendu des services politiques

> Et pour servir son prince, il montra du courage ;

que le roi continue à s'occuper de lui. Mais depuis le jour où la religion est entrée chez lui, il est devenu comme hébété...

Permettez-moi tout d'abord de douter un peu de l'intelligence de l'ami de Tartuffe. Oui, Dorine nous dit :

> Nos troubles l'avaient mis sur le pied d'homme sage.

Mais on peut trouver l'argument insuffisant, et nous en avons vu nous aussi, et dix pour un, de ces hommes que les troubles de l'État avaient guindés

en personnages et qui n'étaient tout de même que des sots. Et d'ailleurs Orgon était pieux avant même que Tartuffe ne fût venu chez lui. Ce que Molière lui reproche, c'est de s'être *entêté* et *coiffé* d'un charlatan, d'avoir renoncé à sa propre volonté, de subir l'empire souverain d'un autre et d'avoir fait abandon de sa personnalité. Enfin, Orgon n'est pas seulement un dévot, c'est un dévot doublé d'un caractère faible. Comme tous les caractères faibles, Orgon est incapable de garder la juste mesure ; et pour que nous n'en ignorions pas, Molière nous le dit expressément. Orgon n'est jamais dans la note juste ; il va sans cesse d'un extrême à l'autre. Tout à l'heure, quand il aura reconnu la fourbe de Tartuffe, il nous dira :

> C'en est fait, je renonce à tous les gens de bien ;
> J'en aurai désormais une horreur effroyable,
> Et m'en vais devenir, pour eux, pire qu'un diable.

Ici, il est dans une exagération évidente ; mais précédemment il était dans une exagération aussi grande quoique contraire, alors qu'il se prévalait d'un renoncement absolu, qui peut bien convenir à un martyr au moment où il marche au supplice et quand il s'agit pour lui de confesser sa foi par le plus rude des sacrifices, mais qui ne saurait convenir à un bourgeois dans l'ordinaire de l'existence, à un père de famille dans l'exercice de ses devoirs journaliers.

Tels sont les résultats auxquels nous conduit l'étude directe du texte même de Molière. Ne vous semble-t-il pas maintenant que, pour qu'on soit en droit de prêter à Molière et à Louis XIV un rôle si louche, pour qu'on soit en droit de supprimer dans la pièce de Molière tout un rôle, d'opposer un démenti formel à toutes les assertions du poète, d'interpréter enfin d'une façon subtile les autres rôles, il faut qu'on ait à nous opposer autre chose que des hypothèses, si séduisantes soient-elles, ou des conjectures, et qu'il faut des arguments de fait, fondés sur des difficultés inextricables et sur des objections sans réplique.

Je vais tâcher d'examiner très rapidement les principales de ces objections. La première est tirée de l'incontestable portée de l'œuvre de Molière. Il est hors de doute que le *Tartuffe* est une œuvre dangereuse. En tous les temps ceux qui s'en sont alarmés, ce sont beaucoup moins les hypocrites que les chrétiens d'une dévotion absolument sincère. Et ils ont entièrement raison. L'hypocrisie est un vice spécial qui affecte les dehors de la vertu qu'il contrefait. Impossible de mettre sur la scène un hypocrite sans lui donner les dehors de la véritable piété. On forge donc ainsi une arme qui se retourne contre la religion elle-même. Mais, nous dit-on, est-il admissible que Molière ne se soit pas rendu compte de ce qu'il faisait, que Molière n'ait pas mesuré la portée de sa pièce, qu'il ait été

comme inconscient? Cela est impossible; Molière savait ce qu'il faisait; il savait qu'il faisait une œuvre dangereuse. Aussi, celui-là même qui n'aurait fait qu'une peinture de l'hypocrisie, pour se résoudre à faire cette dangereuse peinture, devait d'abord être un adversaire de toute religion. Voilà l'objection.

Mais ne vous souvenez-vous pas que, quelques années avant le *Tartuffe*, avait paru, de 1656 à 1657, un livre destiné, lui aussi, au grand public, au public des gens du monde, et dans lequel il était traité de certaines matières délicates, où on prenait à partie certains religieux, et de telle façon que les gens du monde allaient pouvoir se servir de cette arme contre toute espèce de religieux. Dans ce livre, il était question de discussions théologiques sur le pouvoir prochain, sur la grâce actuelle, sur la grâce suffisante, qui ne suffit pas; de discussions entre les Molinistes, les Thomistes, les Pélasgiens, les semi-Pélasgiens, et de telle façon que les gens du monde qui jugent à distance et en gros, pouvaient être tentés de conclure que toutes les discussions sur le dogme ne sont autre chose que des querelles de mots, des subtilités sophistiques. Dans ce livre on mettait en scène un personnage revêtu de l'habit que sans doute Tartuffe n'a jamais porté, de l'habit religieux. C'était un personnage de comédie qu'on faisait jouer à ce bon père jésuite, si risible pour l'espèce de béate inconscience avec laquelle il débite

des monstruosités, pour son attendrissement au sujet de maximes odieuses ou niaises et pour l'extase burlesque où il est devant ces autorités qui s'appellent : le père Bauny, le père Sanchez et surtout devant celui qui est le maître du chœur, le grand, l'incomparable Escobar ! En écrivant les Provinciales, Pascal avait fait une œuvre qui, à la juger par les conséquences et par l'abus qu'on en pouvait faire, n'était guère plus inoffensive que le Tartuffe lui-même. Car, personne ne l'ignore, s'il y a une injure qu'on lance souvent à la tête de tous les croyants et qui est de les appeler des Tartuffes, il y en a une autre dont on ne fait guère moins d'usage, c'est de les appeler des Escobars.

Ce reproche qu'on a fait à Molière d'avoir plaisanté des choses saintes, dont il ne doit pas être question au théâtre, on l'avait déjà adressé à Pascal. Et s'il s'est trouvé un Pierre Roullé pour appeler Molière « un démon vêtu de chair », il s'est trouvé quelqu'un en son temps pour dire que Pascal était « possédé d'une légion de diables ». Pensez-vous que Pascal, en écrivant les *Provinciales*, ait nourri contre la religion de méchants projets ? Ne pensez-vous pas plutôt que dans l'emportement de la polémique et que dans l'enivrement de la lutte, il s'est laissé entraîner à porter des coups qui dépassaient ses adversaires? Si Pascal, âme religieuse entre toutes, n'a pas trouvé dans sa foi de quoi l'avertir contre le danger du livre qu'il écrivait, où voulez-vous que

Molière, qui n'est pas un dévot, trouvât une raison pour sacrifier son œuvre ? Molière est un poète dramatique ; il croit distinguer, dans la société de son temps, les traces d'un vice, l'hypocrisie ; il en compose un type admirable. Après cela, quelles sont les conséquences possibles et problématiques d'ailleurs de cette peinture ? il ne s'en inquiète pas ; il passe outre. Avouez que, pour que Molière consentît à sacrifier son chef-d'œuvre, il lui aurait fallu des dispositions que je ne songe pas à lui prêter. Souvenez-vous qu'un poète seul, Racine, nous offre cet exemple d'une lutte entre le poète et le chrétien, et d'où c'est le chrétien qui est sorti triomphant.

Autre objection. On nous dit : Mais en 1664 il n'y avait pas d'hypocrites ; le roi n'était pas encore dévot. Si donc il n'y avait pas d'hypocrites, comment Molière a-t-il pu faire la peinture de l'hypocrisie ?... Je pourrais répondre déjà que plus tard, quand Molière écrivit son Avare, on ne peut pas dire que l'avarice, au XVIIe siècle, fût une plaie dont la société aurait été comme rongée ; que, si au XVIIe siècle, il y avait beaucoup de Célimènes, il y avait peu de Misanthropes, que Montausier est un médiocre original pour Alceste, et que, enfin, c'est le propre même des créations de Molière, de dépasser infiniment les données de la réalité. — Je pourrais répondre encore que l'hypocrisie n'a pas été si rare au XVIIe siècle, qu'on n'ait pu, à toutes les dates, en faire la satire. Ce siècle, qui s'est fermé sur le por-

trait d'Onuphre, de La Bruyère, s'était ouvert sur le portrait que nous faisait Mathurin Regnier de son inoubliable Macette. Et si bas qu'on veuille mettre Scarron, comment nier que sa nouvelle intitulée les *Hypocrites* et qui contient la première idée de la scène entre Orgon, Tartuffe et Damis, ne fût un premier crayon de la pièce de Molière, comme il y a dans le nom même de Montufar, une première harmonie du nom de Tartuffe ?

Mais serrons l'argument de plus près. Il n'y avait pas d'hypocrites en 1664 ? .. Comment se fait-il alors qu'à la seule nouvelle de cette pièce dirigée contre les hypocrites, immédiatement on ait cité des noms. Ces noms ne sont pas en grande quantité ; ils sont, je le sais, assez obscurs, sauf celui de l'abbé Roquette, mais cela tient justement au caractère qui est celui de l'hypocrisie. L'hypocrisie est un vice dont c'est la nature même de se dissimuler. On ne fait pas métier d'être hypocrite, comme on fait métier d'être marchand drapier ; on ne paie pas de patente ; surtout on ne met pas d'enseigne à sa porte ; on ne peut pas savoir, en prenant un registre, le nom, l'âge, la qualité de ceux qui, à une certaine date, étaient des hypocrites. Il suffit, pour nous prouver leur existence, que cette existence soit attestée par les satiriques et par les moralistes du temps, qu'elle soit attestée par eux vers 1664 ; il suffit que Molière ait pu, dans son *Don Juan*, sans crainte d'être démenti par le parterre, dire que l'hypocrisie

« est un vice à la mode » ; il suffit que les prédicateurs de la chaire chrétienne signalent le mal sans cesse grandissant, que Bossuet le signale en 1669, date même de la « grande résurrection du Tartuffe ». Enfin, à quelque date qu'on doive reculer le sermon de Bourdaloue sur l'hypocrisie, dans ce sermon où il censure l'œuvre de l'auteur dramatique, le prédicateur fait de l'hypocrisie un portrait qui semble calqué sur celui de Molière. Cela prouve à tout le moins, qu'au moment où Molière faisait ce portrait, il ne faisait pas un portrait de fantaisie. Comment admettre en effet qu'il n'y eût pas d'hypocrites dans cette société où il y avait un si grand courant religieux, et à la cour même un parti puissant ayant à sa tête Anne d'Autriche ? — Mais enfin si l'on veut un nom qui est d'importance et qu'on ne peut contester, en voici un. Vous savez la brusque, la soudaine conversion du prince de Conti : celui qui avait été le protecteur de Molière, se mêlait d'écrire contre la comédie, un traité dont Molière a pu tout au moins connaître l'existence. Il écartait de lui les troupes d'acteurs, et il interdisait à ses domestiques « le mauvais lieu, l'ivrognerie et la comédie ». Molière avait connu les débauches scandaleuses de Conti ; lorsque plus tard Conti se fait ermite, Molière refuse de croire à la sincérité de sa conversion.

Mais je tiens à laisser à l'argument toute sa force. Admettons pour un instant qu'à cette date privilégiée de 1664, il n'y ait pas eu un seul hypocrite ; admet-

tons que Molière n'ait eu devant lui que de très honnêtes gens dont il ne pouvait pas un seul instant suspecter l'honnêteté ; vous allez voir que cela n'infirme en rien notre argumentation. On sait en effet assez bien dans quelles circonstances a été composé le Tartuffe. Molière en voulait aux dévots qui commençaient à censurer la comédie, aux jansénistes surtout; il en voulait à ceux qui venaient, à propos de son *Ecole des femmes*, de l'accuser d'impiété. Il sentit qu'il lui fallait se défendre, qu'il fallait diminuer et miner l'influence du parti des dévots ; il a voulu les attaquer. Et comment vouliez-vous qu'il les attaquât, à quel titre, sinon à titre de dévots ? De même que si on voulait aujourd'hui diminuer le crédit des savants, c'est en tant que savants qu'il faudrait les attaquer, et il faudrait leur faire le reproche d'être des charlatans de science, de même, Molière attaque les dévots et leur reproche d'être des charlatans de dévotion, et sa tactique est de dire à ces charlatans qui font métier de défendre la religion : « Il n'est pas prouvé que, alors que vous semblez défendre les intérêts du ciel, ce ne soit pas les vôtres que vous défendiez : il n'est pas prouvé que votre conduite soit en accord avec ces maximes rigoristes qui sont les vôtres ; il n'est pas prouvé que, lorsque vous êtes si difficiles pour autrui, vous ne soyez pas pour vous plus indulgents qu'il ne faudrait. » Cette tactique, on l'a toujours employée dans les polémiques de religion.

Permettez-moi de revenir à cet exemple des Pro-

vinciales ; cela parce que je ne sais pas d'âme plus loyale, plus candide, plus simple, que celle de Pascal. Pascal savait que ses adversaires étaient d'excellents chrétiens, des croyants convaincus ; or, qu'est-ce qu'il leur reproche ? il leur reproche de travailler à « étendre partout leur crédit », il leur reproche de « couvrir leur prudence humaine et politique du prétexte d'une prudence divine et chrétienne », et de travailler sous couleur des intérêts du ciel à leur propre fortune. C'est justement ce que fait Tartuffe. Ne voyez-vous pas qu'il y a une différence entre reprocher aux gens de n'être pas en accord avec leurs propres maximes et attaquer ces maximes elles-mêmes ? Ne voyez-vous pas qu'il y a une différence entre reprocher aux dévots d'appliquer à autrui plus qu'à eux-mêmes leurs propres théories et prétendre que la religion en elle-même, par sa nature et par son principe, est quelque chose de malfaisant ?

Où donc trouvera-t-on un argument pour fonder cette prétendue intention de Molière d'attaquer la religion ? La tirera-t-on de la connaissance qu'on a des sentiments personnels de Molière ? Mais qui dira avec quelque précision ce qu'ont été les sentiments personnels d'un homme qui, n'étant évidemment pas un dévot, ne laissait pas cependant d'avoir un confesseur ordinaire et, qui, au moment de mourir, assisté déjà de deux religieuses qui recevaient l'hospitalité chez lui, fit chercher le prêtre ? Ce sont là des matières d'une extrême délicatesse sur lesquelles il faut

éviter d'être tranchant. Car qui donc vous a révélé ces secrets intimes des âmes qui n'ont pour confident et pour témoin que Dieu seul ?

Découvrira-t-on enfin cette preuve dans l'esprit général du théâtre de Molière dont l'unité philosophique serait faite par une sorte de « culte de la nature » ? Je ne conteste pas, tant s'en faut, la valeur de cette vue ingénieuse et profonde qui jette sur l'ensemble de l'œuvre de Molière un très grand jour. Mais quand on discute, encore faut-il se comprendre. Or on ne risque jamais plus de ne pas se comprendre, que lorsqu'on parle de la « nature ». Ce mot *nature* est un mot vague entre tous ; il enferme beaucoup de sens, et c'est une raison pour qu'il n'enferme que peu d'indications précises. La nature, dit-on, cela signifie l'absence de contrainte ; mais une philosophie dont le nom même veut dire austérité et contrainte, la philosophie stoïcienne, donnait pour seule maxime à ses disciples : suivez la nature. — Molière a-t-il voulu dire que la nature est bonne par elle-même ? A-t-il cru à la bonté primordiale de la nature ? Un J.-J. Rousseau, un esprit chimérique, peut admettre une pareille utopie, mais non pas un connaisseur de la nature humaine comme était Molière.

Celui qui a composé une galerie si riche d'originaux, de personnages ridicules ou odieux, savait que le mal est dans la nature autant que le bien. Il savait à n'en pouvoir douter que la méchanceté n'a besoin d'aucune culture artificielle pour naître, croître,

grandir et s'épanouir. Prenez dans ce théâtre de Molière quelques-uns des personnages qui sont le plus près de la nature. Ce sont des jeunes gens comme Cléante, ce fils de l'avare, qui fait, le plus gentiment du monde, ce que la nature même enseigne à faire aux fils de famille : des dettes. C'est une Frovine qui, comme vous le savez, ne s'embarrasse que très peu de préjugés. C'est Angélique, la femme de Georges Dandin, qui se fait cajoler et trompe son mari, chose qui n'est pas du tout en dehors de la nature. C'est une Agnès, petit cœur sec, incapable de toute pitié, comme de toute reconnaissance. Enfin, c'est la petite Louison du *Malade imaginaire*. Quand son papa lui donne le fouet, elle fait semblant d'être morte. Elle entre dans ses dix ans ; l'éducation qu'elle a reçue est peu de chose ; elle est tout près de la nature et elle est déjà au courant des pires roueries féminines. — Enfin, dans aucun théâtre, on ne trouverait plus que dans celui de Molière ce qu'on appelle des mots de nature, de ces mots où c'est le fond du cœur humain qui se montre, fait de friponnerie et de sottise. Molière n'a pas pu croire à la bonté de la nature. Et il savait que suivre la bonne loi naturelle, c'est un conseil dont on peut très bien se contenter pour soi-même, mais qu'on trouve insuffisant quand il s'agit de diriger la conduite des autres. — Enfin, Molière n'a pas pu croire que la nature humaine fût bonne, car s'il l'avait cru, il n'aurait pas fait son théâtre. Il est venu une époque en France,

où l'on a cru à la bonté primordiale de la nature ; à cette époque on a cessé de faire des comédies dans le genre de celles de Molière, on n'a plus su que s'attendrir et larmoyer ; on a fait, sous forme de comédies, des sermons laïques, les homélies du Révérend Père La Chaussée.

On voit ici encore, qu'il ne suffit pas de conjectures aussi ingénieuses qu'elles soient pour lancer contre Molière la plus précise des accusations.

D'où vient donc que nous ne puissions trouver aucune raison solide pour étayer cette intention de Molière d'attaquer la religion ? Ne serait-ce pas qu'il ne l'a jamais eue, et qu'il ne pouvait l'avoir ? Car songez à l'audace qu'il y aurait aujourd'hui encore à mettre sur la scène une pièce contenant une attaque directe et continue contre l'Église. Comment admettre que cette pensée soit venue à un homme du XVIIe siècle, vivant dans une société imprégnée par l'esprit religieux, dans une société où la religion était partout, dans les mœurs et dans les institutions. L'incrédulité prend aux siècles différents des formes différentes ; il ne faut pas voir l'incrédulité du XVIIe siècle à travers l'incrédulité du XVIIIe, renforcée encore par celle de notre XIXe siècle. Voltaire n'allait que jusqu'au déisme. Comment prétendre que Molière soit allé jusqu'à l'athéisme ? On sait bien ce qu'étaient les fameux athées dont parle le père Mersenne ; c'étaient des indifférents en matière religieuse. On sait ce qu'étaient ceux qu'on appelait les « liber-

tins » ; c'étaient des paresseux d'esprit désireux de conserver leur tranquillité, de bons vivants, qui demandaient qu'on les laissât vivre en paix, et qui tenaient beaucoup plus à la liberté de leurs mœurs qu'à la liberté de leur pensée. Je veux bien qu'ils n'aient pas été inutiles aux incrédules du siècle suivant, mais ce qu'il faut savoir c'est qu'ils ne leur ressemblent guère.

Si l'on veut se faire une idée exacte de l'état d'esprit qui a pu être celui de Molière, ce n'est pas à Voltaire qu'il faut le comparer, c'est à un de ses contemporains, à un de ses amis, homme de même nature, esprit de même ordre, grand lecteur, lui aussi, de Rabelais, excellent connaisseur de la nature humaine et moraliste médiocre, à La Fontaine. Le bonhomme a laissé sommeiller toute sa vie ses croyances religieuses, ce qui n'a pas empêché que ces croyances se soient un jour réveillées très sincères et très efficaces. Si nous n'avions pas cette lettre à Maucroix, écrite dans les derniers jours de sa vie par La Fontaine, et qui prouve à tout le moins que les sentiments religieux n'avaient pas complètement et radicalement disparu chez La Fontaine, comme il serait facile de faire de La Fontaine, lui aussi, un philosophe de la première heure ! Et comme il est facile en tous cas, quand on considère les gens en dehors de leur société et de leur milieu, de les tirer complaisamment jusqu'à soi !

Enfin, à tant nous occuper de philosophie et de

philosophes, ne semble-t-il pas que nous soyons en train d'oublier de qui nous parlons ; c'est d'un poète comique et de celui qui a défini la comédie : *l'art de divertir les honnêtes gens*. Molière savait très bien que la philosophie n'est pas chose très divertissante, et je pense qu'il eût été très surpris, s'il avait pu prévoir toutes les belles choses qu'on verrait un jour dans son théâtre. — On parle encore de théories qui iraient à grandir et à diminuer Molière ; cela n'est au pouvoir de personne. Tout ce que nous pouvons faire, c'est de le bien ou de le mal comprendre.

Voici peut-être sous quels traits il faut se le représenter : Molière était avant tout un homme passionné pour le théâtre : il s'y est donné dès l'âge de vingt ans ; à la fois comédien, auteur, directeur de troupe, il a consacré au théâtre toutes les formes de son activité. Molière était un écrivain de génie, qui s'occupait de faire les pièces les meilleures possibles, de peindre au vrai la société de son temps et de jeter sur la scène des personnages vivants. Pour ce qui est de la morale, il ne s'occupait point de donner des conseils qu'on aurait pu trouver relâchés ou au contraire des conseils sublimes ; ce n'était pas son affaire. Le peu de morale qu'on pourrait dégager de son œuvre se réduirait (aurait-il pu dire lui-même) « à quelques observations aisées que le bon sens a faites ».

Une de ces observations qui revient souvent, est celle-ci : c'est qu'il faut éviter l'excès, qu'il faut se

tenir dans la juste mesure, qu'il ne faut ici bas ni d'une honnêteté querelleuse et chagrine, ni d'une vertu diablesse, ni même d'une piété outrée et exagérée. Molière nous invite lui-même à juger ainsi son théâtre. Il nous dit, en effet : « la bonne façon de juger est de se laisser prendre aux choses ». Il remarque « qu'il y en a beaucoup que le trop d'esprit gâte ; qui voient mal les choses à force de lumières ». Prenons garde, Messieurs, si nous ne suivons pas ces indications de Molière d'arriver à dénaturer son œuvre. Prenons garde de mettre dans le théâtre de Molière ce que Molière n'y a pas mis. Prenons garde de lui prêter nos idées et de lui offrir bénévolement notre collaboration. Il se pourrait que Molière y perdît.

Vous avez maintenant sur cette question de Tartuffe à peu près les deux aspects ; à vous de juger. Le seul conseil que je me permettrai de vous donner, le voici : on va tout à l'heure jouer devant vous le Tartuffe. Vous songerez que vous êtes en présence d'un des chefs-d'œuvre d'un poète de génie ; vous l'écouterez avec une admiration confiante et en toute simplicité de cœur.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE, par M. Henri Chantavoine..... v

Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. Henri Chantavoine, le 15 novembre 1889, avant la représentation du *Mariage de Figaro*, comédie de Beaumarchais..... 1

Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. Jules Lemaître, le 12 décembre 1889, avant la représentation de *Théodore, vierge et martyre*, tragédie de Corneille..... 31

Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. Francisque Sarcey, le 9 janvier 1890, avant la représentation de *Mithridate*, tragédie de Racine.... 51

Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. Eugène Lintilhac, le 23 janvier 1890, avant la représentation de *Shylock ou le Marchand de Venise*, de M. Haraucourt..... 77

Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. Albert Chabrier, le 6 février 1890, avant la représentation du *Misanthrope*, comédie de Molière..... 107

Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. Francisque Sarcey, le 16 février 1890, avant la représentation du *Légataire universel*, comédie de Regnard..... 147

Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. Henri de Lapommeraye, le 20 février 1890, avant la représentation de *Egmont*, tragédie de Gœthe, traduite par M. Adolphe Aderer..... 169

Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. René Doumic, le 20 mars 1890, avant la représentation de *Tartuffe*, comédie de Molière..... 199

VERSAILLES, IMPRIMERIE CERF ET FILS, RUE DUPLESSIS, 59.

G

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date Due

DEC 0 8 2000

05 NOV 2000

a39003 002395407b

CE PN 1731
.C6 V002 1890
C00
ACC# 1209083

CONFERENCES

U D' / OF OTTAWA
COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 02 10 07 07 07 5